
EL ARTISTA Y EL PODER

Alicia Cámara Muñoz

1. Introducción

Rafael eligió para su sepultura el Panteón de Roma, convertida en la iglesia de Santa María Rotonda. Sólo la conciencia de su propia gloria terrenal pudo llevar a este artista, muerto en 1520, a elegir para esperar el Juicio Final la que posiblemente era la obra más emblemática de la antigüedad romana. Ya desde el siglo xv los artistas al servicio de las cortes italianas fueron tomando conciencia de que su papel en la sociedad estaba cambiando, y Rafael pertenece a una época en la que el genio y la posición social de los más grandes no se discutía. En el proceso de autovaloración no fue imprescindible ser un artis-

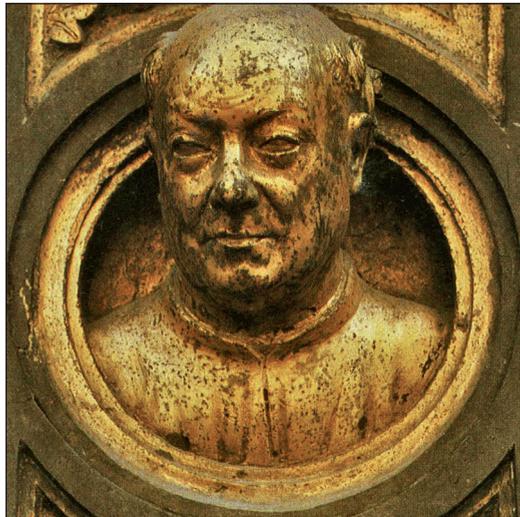


Figura 1. Lorenzo Ghiberti *Autorretrato*.
Florence, Baptisterio. Puerta “del Paraíso”.

ta de corte, y por ejemplo nos encontramos al escultor Ghiberti autorretratado en las puertas del Baptisterio florentino, además de haber incluido su autobiografía en los *Commentarii* que escribió entre 1452 y 1455.

En el siglo XVI las cortes europeas consolidaron ese estatus del artista, quien por su proximidad al poder gozaba de privilegios inalcanzables para una mayoría de maestros en las distintas artes, que durante mucho tiempo debieron luchar por desembarazarse del control de los gremios sobre su oficio. Los autorretratos son un indicador, cuando se inscriben en obras que el mismo autor considera que van a pasar a la posteridad por su excelencia, como pueda ser *Las Meninas*, pero a veces no salieron de la esfera privada (Pommier, 2007), casi como autobiografías de lo que son un excelente ejemplo los casi cuarenta autorretratos de Rembrandt. Por eso, resultan más explícitos de la conciencia de una determinada posición social los retratos que unos artistas hacen de otros, confirmando así al retratado el estatus de los pocos que en esa sociedad merecían ese reconocimiento.

Todos los retratos que aparecen en la *Escuela de Atenas* de Rafael, situando a los grandes genios de las artes del Renacimiento como reencarnaciones de los sabios de la Antigüedad son un excelente ejemplo de lo que decimos, pero no hay que irse a obras de esta envergadura para comprobarlo. El caso de



Figura 2. Sofonisba Anguissola, *Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola*. h. 1555. Siena. Pinacoteca Nacional.

la pintora de Cremona Sofonisba Anguisciola (o Anguissola, ca. 1532-1625), que estuvo en la corte española como dama de la reina Isabel de Valois entre 1559 y 1574, es significativo, porque esta pintora, una magnífica retratista cada vez más valorada al atribuirle los investigadores actuales obras que hasta ahora se habían catalogado como de otros pintores, pinta un retrato de su maestro, Bernardino Campi, que a su vez la está pintando a ella, con lo que crea un complejo autorretrato en el que más que a la exaltación de la pintura, a lo que asistimos es a la confirmación de la posición social, la del artista que es retratado por un pincel ajeno, al igual que cualquier noble.

Sobre el valor de la imagen, y la conciencia que el artista tiene de la necesidad que de su trabajo tiene el poder, nos puede ser de utilidad un breve texto de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633), refiriéndose a don Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla, que ocupó cargos de gran responsabilidad al servicio de su rey, y ejemplo de alguien que juntó las armas y las letras “en una eminentísima Palestra, adornándola con la Pintura, favoreciendo con honores a los que la profesan”.

En todo el proceso que lleva al artífice perteneciente a un gremio, considerado un artesano, hasta el artista académico del siglo XVIII, que por el mismo hecho de serlo adquiriría el más alto reconocimiento social, hubo una reivindicación constante, que giró en torno a la diferente consideración que tenían las artes liberales y las artes mecánicas. Gállego (1976) lo estudió en lo referente a los pintores en un libro ya clásico, pero también sólo los arquitectos y escultores cuyos servicios fueron reclamados por los más poderosos de la tierra pudieron independizarse del control gremial. Por supuesto hay muchos matices en este proceso, y según el Estado y el momento histórico varían las circunstancias y por lo tanto nuestra reflexión sobre ello.

Los oficios mecánicos se practicaban con las manos, exigían una técnica, pero no una capacidad intelectual y unos conocimientos científicos, así que un pintor podía tener la misma consideración social que el carpintero que hacía un banco, y todos estos oficios pagaban impuestos a la hora de vender sus obras. Las artes liberales en cambio, el *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *Cuadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía), se enseñaban en las universidades y en los centros del saber, y los artistas lucharon para conseguir que su arte fuera considerado un arte liberal. La relación tan explícita entre la arquitectura y el conocimiento de la geometría y la matemática, que llegaría a los ritmos musicales que se han estudiado por ejemplo en la obra de Palladio (Wittkower, 1949), lo hizo más fácil para estos profesionales, y los ingenieros militares, de los que hablamos en otro capítulo, nunca tuvieron ese problema. Nada menos que Vitruvio había dejado escrito en el primer libro de los diez de que se compone *De Architectura* que el arquitecto debía “ser letrado en el dibujo y traza, y que sea entendido en la geometría, y que no ignore la perspectiva, y que sea instruido y enseñado en la aritmética, y que haya visto muchas historias, y que haya oído los filósofos con diligen-

cia, y que sepa música, y que no sea ignorante de la medicina, y que conozca las respuestas de los letrados, y que sea astrólogo, y conozca los movimientos y razones del cielo”. Sólo si poseía todos esos conocimientos, podría hacer obras “magníficas y soberbias” según leemos en la traducción al castellano de 1582. Pocos arquitectos alcanzaron esa sabiduría, pero al establecer este modelo, el gran referente de la arquitectura de la época moderna que fue Vitruvio, contribuyó decisivamente a que estos profesionales (y no nos referimos a los maestros canteros o maestros de obra) tuvieran un reconocimiento social que a otros les costó más tiempo alcanzar. Valga un ejemplo temprano: cuando Federico de Montefeltro contrató al arquitecto Luciano Laurana para su palacio de Urbino en 1486, dejó escrito en el contrato que “la arquitectura basada en el arte de la aritmética y de la geometría, que son dos de las siete artes liberales... es arte de gran ciencia y gran ingenio, muy estimada y apreciada por nosotros”.



Figura 3. Lucas Vorsterman el Joven, según Meter Thys, *Retrato de David Teniers el Joven*, del *Theatrum Pictorium*, 1660.

Los escultores lo tuvieron en principio más difícil, puesto que se manchaban mucho en la realización de sus obras. Como escribía Leonardo, “entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: que el escultor concluye sus obras con mayor fatiga del cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente”, pero los pintores tardaron tanto en conseguirlo que todavía Velázquez en el siglo XVII debió entablar un pleito para conseguir ser nombrado caballero del hábito de Santiago, porque los que practicaban oficios mecánicos no podían acceder a ese honor, reservado a los caballeros. Así que debió demostrar entre otras cosas que nunca había vendido una obra por dinero, haciendo prevalecer su condición de cortesano y criado del rey para conseguirlo.

Nos encontramos por lo tanto con una cuestión que no atañe al reconocimiento social como algo intangible, sino como algo que permitía o impedía a un artista lo mismo entrar en una orden de caballería, que formar parte del gobierno de una ciudad. Para ese cambio de posición en la sociedad, la relación con el poder político fue determinante. El caballero que vemos en el retrato de Teniers el Joven es posible porque trabajaba al servicio del archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, Gobernador General de los Países Bajos españoles, de quien fue pintor de cámara y conservador de su colección. En 1660 publicó el *Theatrum Pictorium*, que en grabados dio a conocer la impresionante colección de pinturas del archiduque, a la vez que consagraba la nobleza del arte de la pintura, y a los pintores en la más alta posición social (Brown, 1995), pero como decíamos, los lugares cambian las circunstancias, y no era lo mismo la corte española que la flamenca, ni las reglas por las que se regía cada modelo de sociedad.

La palabra, la obra escrita, viene como siempre a refrendar lo que la imagen nos cuenta, lo mismo que sucede a la inversa, y así, la obra de Filippo Villani sobre la ciudad de Florencia a finales del siglo XIV incluía entre los ciudadanos ilustres a pintores, y en el siglo XVI Vasari al escribir sus *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550, nueva edición revisada en 1568) fundó una historia del arte que evolucionaba con los artistas y no con los poderosos para los que trabajaron, pese a que se refiera a ellos y a que él mismo fuera uno de los artistas que mejor supo reflejar en pinturas y arquitecturas el poder de los Médicis, hasta acabar creando la Academia de las Artes del Dibujo, presidida por el Gran Duque de Toscana.

2. Apeles y alejandros redivivos

En ese afán de ascenso social, todos los argumentos fueron pocos, y así, fue recurrente la comparación entre la poesía y la pintura, porque a los poetas no

se les negaba su pertenencia al universo de las artes liberales. La máxima del *Ut pictura poesis* llena los tratados y los escritos de la época moderna, porque se consideraba que la poesía era pintura hablada y la pintura poesía muda. Esas comparaciones llegaron mucho más allá de los textos sobre arte, y las podemos encontrar en la literatura. Lope de Vega en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* escribía, refiriéndose al poeta italiano Gian Battista Marino y a Rubens: “Dos cosas despertaron mis antojos, / extranjeras, no al alma, a los sentidos: / Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens, gran poeta de los ojos”. La comparación de la pintura con la poesía se dio también en la pintura holandesa, si bien, como ha señalado Alpers (2009), el que la pintura fuera un buen medio para ganarse la vida, podía añadir el factor del “lucro” a la suma de la fama y los honores, y eso la hacía superior a la poesía para algunos autores.

Se valieron también los pintores de la referencia evangélica, porque la tradición consideraba a san Lucas no sólo evangelista, sino también pintor de la Virgen, y así se le “retrató” muchas veces. Si nada menos que un evangelista había sido pintor... quién iba a ser capaz de negarles a los pintores el estatus social que merecían. El proceso por el que los artistas llegaron a ser incorporados a las series de hombres ilustres de las ciudades afecta tanto a la literatura como a la obra de arte. Los mismos artistas contribuyen decisivamente a ello desde el momento en que se incluyen en las obras que pintan o esculpen, mezclados con los personajes allí retratados, a veces con un nivel de relevancia en la composición pretendidamente idéntico.

Sin embargo hubo un argumento reservado sólo a aquellos a quienes los contemporáneos otorgaron el nivel de excelencia, que fue el compararlos con Apeles. Ello llevaba aparejado que el gobernante que amparaba a ese artista fuera a su vez comparado con Alejandro Magno. El relato de Plinio, escrito en su *Historia Natural* en el siglo I, fue la referencia. Alejandro Magno visitaba el taller de Apeles, y había prohibido por decreto que ningún otro pintor le retratase. La mayor muestra del afecto que le tenía fue que le encargó retratar a su concubina favorita, Pancaspe, “y cuando el rey se dio cuenta de que el pintor, mientras obedecía la orden, se había enamorado de ella, se la regaló”.

Este episodio, narrado a veces por los artistas en sus obras, como hace Ricci, no puede hacer olvidar lo que fue el tema recurrente en las comparaciones, el de ser el retratista único de un rey poderoso, o el de que ese rey acudiera al estudio del pintor, uno de los argumentos subyacentes en las *Meninas* de Velázquez para reivindicar la liberalidad del arte de la pintura. Palomino, en el *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), en el que dedica el tercer tomo a relatar la vida de los mejores pintores y escultores (lo llama *Parnaso español pintoresco laureado*), no olvida contar que Felipe II iba “por un tránsito secreto” al obrador de Alonso Sánchez Coello a verle pintar, es decir como si fueran unos nuevos Alejandro y Apeles.



Figura 4. Sebastiano Ricci, *Apeles retratando a Pancaspe*. Comienzos del siglo XVIII. Parma, Galleria Nazionale.

También en este caso encontramos esas comparaciones en textos ajenos al ámbito artístico, como el de Baltasar Porreño quien en 1628 se refería a “Juan Fernández Navarrete, otro Apeles español, que fue mudo”, en lo que coincidía con el tratadista Francisco Pacheco, quien también se refería a Navarrete como “nuestro español Apeles”, muchas veces visitado mientras trabajaba por Felipe II. Porreño recordaba también uno de los dichos del rey Felipe II: “Entró un día don Diego de Córdoba en la Cámara muy sentido de aver visto vender públicamente malos retratos de su Majestad, y le suplicó mandasse de allí adelante que ningún pintor hiziesse retrato suyo y de su prole Regia, sino fuesse Also Sánchez, u otro famoso de su Corte, a ejemplo de Alexandro Magno, que no quiso que lo retratasen sino Apeles y Lisipo, en uno en lienço y el otro en bronce”. La historia era bella y sin duda llena de posibilidades para la reflexión sobre la estrecha relación entre arte y poder.

Uno de los casos en los que más se utilizó esa comparación que engrandecía tanto al artista como a su mecenas, protector o simplemente cliente, fue el de Tiziano. Aunque este pintor veneciano trabajó para grandes monarcas, y en el caso de la corte española también para Felipe II y no sólo para su padre el emperador Carlos V, fue éste el que más veces fue comparado con un nuevo Alejandro Magno en su relación con el nuevo Apeles que fue Tiziano.

Pero no fue sólo la literatura artística la que se encargó de consolidar una historia que equiparaba a los grandes pintores con el mítico Apeles, los mismos pintores lo hicieron, como Mantegna, que en su capilla funeraria de San Andrea de Mantua, bajo su imagen, esculpida al modo de la *imago clipeata* tomada del repertorio clásico (1506), introduce una inscripción en latín en la que recuerda a la posteridad que él ha igualado, si es que no sobrepasado a Apeles. Un artista muy distinto, que no trabajó para una corte, sino para una sociedad burguesa, como fue Rembrandt, dejó constancia de la conciencia de su superioridad artística, autorretratándose como Zeuxis, otro de los grandes pintores de la Antigüedad. En este caso no era el reconocimiento del poderoso lo que se ponía en valor, sino la excelencia de su pintura para alcanzar altas cotas de realismo y de engaño visual. Como vemos, de una manera u otra, el modelo de la Antigüedad fue un hilo argumental de las reivindicaciones de los grandes artistas a la búsqueda del reconocimiento social.

3. El artista de corte

¿Sería tan conocida la corte de Praga en el siglo XVI por los aficionados al arte si no hubiera trabajado en ella Giuseppe Arcimboldo? Este pintor milanés, presentó al emperador Maximiliano II en 1563 las series de Las Cuatro Estaciones y de Los Cuatro Elementos, y en estas obras el gusto por lo fantástico se suma a la fascinación por el conocimiento científico de la naturaleza, en un juego de imágenes dobles que atraparía siglos después la atención de los surrealistas. Es un ejemplo de artista de corte, que no puede ser estudiado aislado, sino inmerso en los intereses y la cultura de un determinado gobernante, y de sus sucesores, pues no debemos olvidar en este caso lo que fue la corte del emperador Rodolfo II en Praga para el mundo del arte.

Uno de los casos en los que podemos comprobar plenamente la eficacia del arte para crear imágenes de poder es la Florencia de Lorenzo el Magnífico, cuyo esplendor ha sido algo incuestionable en gran medida debido a la producción de artistas como Botticelli, hasta que la historiografía ha cuestionado tal “espejismo” histórico, porque lo que obras como *Palas y el centauro* celebraban no se correspondía exactamente con la realidad. Esta obra, si bien puede ser la representación de la sabiduría (Palas) dominando el mundo de las pasiones (el centauro), también pudo ser interpretada como una obra política,

que magnificaba la capacidad de Lorenzo el Magnífico como gobernante, ya que había conseguido que el papa Sixto IV y el rey de Nápoles no se aliasen en 1480 contra Florencia, representada por Palas, mientras que el centauro sería el papado, y el mar una alusión al poder de Nápoles.



Figura 5. Sandro Botticelli. *Palas y el centauro*. 1482-1483. Florencia. Galleria degli Uffizi.

Un año después, en 1481, Lorenzo envió a Roma a los mejores pintores florentinos para decorar para el papa la capilla que, por el nombre del pontífice, recibe el nombre de Capilla Sixtina. Años después, Miguel Ángel completaría la decoración de la capilla, pero ya por entonces tenía algunas de las mejores obras del *Quattrocento* gracias a las dotes diplomáticas del Magnífico, que sabía del poder del arte para facilitar las relaciones entre potenciales enemigos. Al analizar muchas de estas obras, tan ricas en significados, no debemos olvidar que en torno a los gobernantes había una serie de intelectuales que hacían los

programas iconográficos. En el caso de las pinturas mitológicas de Botticelli, según Warburg, habría sido el humanista Poliziano el autor del programa.

Pese a las indudables ventajas que tuvo siempre el ser un artista al servicio de un señor, algunos no dejaron de notar la falta de libertad y la dificultad de moverse en un mundo hecho en gran medida de apariencias y engaños. Por otra parte, un tema que se está estudiando desde hace unos años es el de los artistas que hicieron obras, fundamentalmente grabados, críticos con el poder establecido, aunque para ello debieran ocultar sus nombres o los lugares de impresión del grabado (Fontcuberta, 2000). Tanto la propaganda del poder como la “contrapropaganda” de lo que nos hablan es del poder de la imagen grabada al servicio de los gobernantes, ya fuera para cimentar su fama o para socavar la del enemigo.

3.1. Los requisitos de acceso al privilegio

Como es lógico, para lograr tales cotas de eficacia en el manejo de la imagen al servicio del poder, los artistas debían tener una formación que justificara su inclusión como artistas de corte. El conocimiento de la Antigüedad era uno de los requisitos exigidos. Había que conocerla no sólo por las fuentes literarias, sino por sus restos, así que los artistas (y por supuesto sus ambiciosos clientes) formaron parte de los apasionados de las ruinas de la Roma antigua, que a veces se tradujo en un verdadero conocimiento arqueológico, y siempre en una admiración por su historia, sus héroes o sus leyes. El artista no sólo debía poder ambientar muchas de sus obras ante arcos, columnas, o imaginarias ciudades antiguas, no sólo debía conocer las proporciones que rigieron la arquitectura romana o el tratado de Vitruvio... debían saber también la razón para utilizar un modelo de arco triunfal en una iglesia, o a Hércules en una historia de exaltación del gobernante. Esa cultura anticuaria que se les exigió, y que ellos cultivaron tanto más cuanto más próximos estuvieron del poder, hizo de los artistas de corte verdaderos intelectuales, de lo cual nos hablan no sólo sus casas, los círculos en que se movieron, o sus hábitos de vida, sino también sus bibliotecas.

El sentido simbólico de muchas obras ayuda a entender la valoración que se dio a sus creadores. Un ejemplo tan conocido como el Templete de San Pietro in Montorio, financiado y promovido por los Reyes Católicos, es circular porque el círculo es símbolo de la divinidad, como la cúpula es símbolo de la esfera celeste. En la Antigüedad los templos circulares se dedicaban, entre otros dioses, a Vesta, diosa de la tierra, y a Hércules, símbolo de lo viril, de lo masculino. San Pedro era la piedra (la tierra) sobre la que se edificó la Iglesia, y se identificaba también con Hércules por su fuerza espiritual: su templo debía ser circular. Los teóricos de la arquitectura del Renacimiento reforzaron estas teorías. Y si Bramante y su círculo dominaban los símbolos en relación con una Antigüedad cristianizada, lo que le hizo merecedor de un encargo tan relevan-

te, ya avanzado el siglo XVI, Palladio en su tratado recordaría cómo los templos circulares se dedicaban también a la luna y el sol, los astros que regían la vida de los hombres, como san Pedro dirigía la Iglesia. Bruschi (1973) estableció hace tiempo cómo los cuatro nichos del interior, destinados a los evangelistas, y las cuatro capillas que iban a ir en el pórtico circular que no se construyó, introducían el cuadrado, con lo que nos encontramos el círculo y el cuadrado, al igual que en el hombre que dibujó Leonardo, como símbolo de una perfección geométrica que refleja la cósmica.

Palladio llegó a escribir un pequeño libro sobre las antigüedades de Roma, que se incorporaría a las guías de esa ciudad, editadas para los peregrinos, que contribuyeron a una amplísima difusión de lo que era tanto la Roma de la Antigüedad como la Roma renacentista y barroca, modelo para el arte occidental. Y puesto que hemos citado a Palladio, deberíamos recordar que sus obras en Venecia o Vicenza fueron encargadas por una elite culta y exigente que, en el caso de las villas, necesitaba conciliar la representación del poder con la funcionalidad que exigía el cultivo de la tierra. Por eso Palladio, pese a que no fue un arquitecto de corte, fue muy consciente de que “a menudo el arquitecto tiene que acomodarse a la voluntad de aquellos que gastan su dinero más que a lo que realmente habría que hacer” (*I Quattro Libri dell' Architettura*, 1570). Es una contradicción que no sabemos si muchos otros se plantearon, ser consciente de que lo que había que hacer no se correspondía con lo que el cliente quería de los arquitectos.

También la literatura nos proporciona ejemplos. María de Zayas, en sus *Novelas amorosas y ejemplares* del año 1637 nos deja, como otros escritores del Siglo de Oro, muchos testimonios de la necesidad que tenían los poderosos de la imagen y de la palabra, pues sólo ellas eran capaces de convertir su fama en algo eterno, así, uno de los protagonistas, “... se vino a Nápoles, y derecho al Palacio del virrey, que lo era en aquella ocasión don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, nobilísimo, sabio y piadoso príncipe, cuyas raras virtudes y excelencias no son para escritas en papeles, sino en láminas de bronce y en las lenguas de la fama”.

Un artista de corte debía poseer la inteligencia y capacidad suficientes como para adelantarse incluso a las necesidades de su señor. Quizá uno de los grandes ejemplos fue el de Leonardo al servicio de la corte milanesa, en la que fue pintor, decorador, escultor, arquitecto militar, inventor de ingenios y máquinas para la guerra y la paz... Otro ejemplo lejano en el tiempo y el espacio puede ser Inigo Jones que trabajó en la corte del rey inglés Jacobo I proyectando mascaradas. Pero este arquitecto, admirador de Palladio, fue también el responsable de los edificios construidos por el rey hasta la guerra civil (1642), siendo uno de sus edificios más conocidos la Banqueting House, y sólo la corte de un monarca poderoso se podía permitir un edificio así como salón de banquetes.

La nobleza no fue a la zaga de los reyes, también las grandes casas nobles sabían que su linaje debía ser celebrado con la imagen, para construir así la his-

toria de la familia y de sus héroes. La arquitectura, la escultura y las pinturas del palacio del Viso del Marqués, nos hablan de cómo uno de los militares más famosos al servicio de Felipe II aunó el dominio de las armas con el de las letras y las artes. Su cosmopolitismo, forjado en sus largos viajes de marino, se plasma en un palacio que con sus cuatro torres en las esquinas, oculta un universo de imágenes en las que todas guardan un mensaje relacionado con la fama del marqués. Neptuno, dios del mar recuerda la profesión del marqués de Santa Cruz, ciclos de pinturas representando ciudades aluden a los escenarios de su vida, y escenas de batallas conmemoran sus grandes triunfos. Es un palacio para ser leído como un libro, en el que se construye un discurso histórico para nuestra mirada, que nunca olvidará las hazañas y el poder alcanzado por el marqués tras visitar su palacio, porque así quiso ser recordado, y para ello se valió del historiador Mosquera de Figueroa, y de los artistas más capaces de celebrar su fama (López Torrijos, 2009).

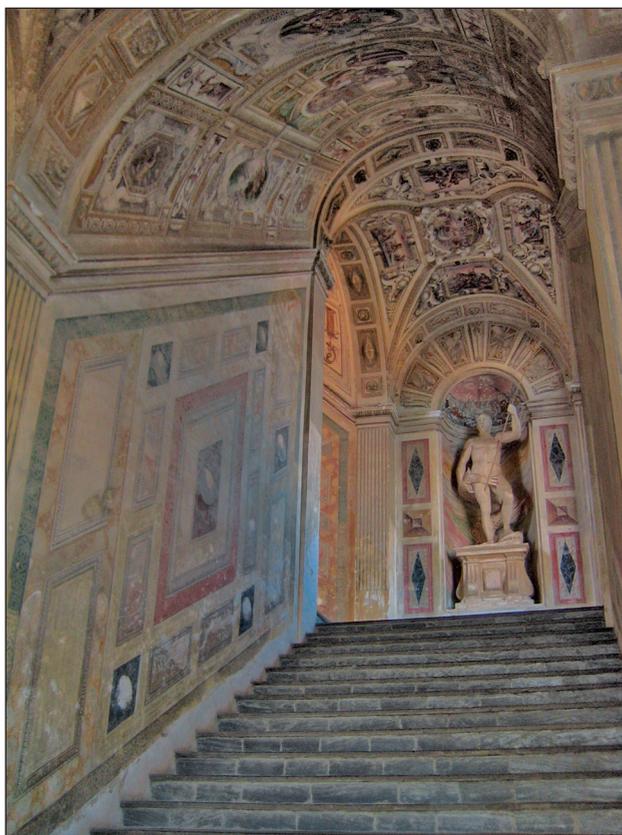


Figura 6. Palacio de Viso del Marqués (Ciudad Real).
Escalera. Foto J. M^a Prados.

Era lógico que nobleza y gobernantes trataran de atraer a su servicio a los mejores artistas, y así, escribía Pacheco en *El Arte de la Pintura* en 1638, acerca de Rubens, “que sobre todos los talentos deste insigne pintor, quien le engrandece, quien le acredita, quien inclina a los Reyes y grandes Príncipes a levantar a porfía tan ilustre sugeto, es la grandeza, hermosura y caudal de su ingenio, que resplandece en sus pinturas”. Hubo otros pintores que, como Rubens, supieron reflejar las glorias de los grandes monarcas. Es el caso de Luca Giordano, quien en *La Gloria de la Monarquía Hispánica* del Monasterio de El Escorial, pone un broche de oro a la decoración de un edificio que desde su primera piedra se concibió como un monumento al poder de la monarquía. En esta obra Giordano muestra a los monarcas españoles como defenso-



Figura 7. Luca Giordano. *La Gloria de la Monarquía Hispánica*, 1692-1693. Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.

res de la fe, en una composició que recuerda la famosa *Gloria* de Tiziano, como si la continuidad dinástica, en tiempos del débil Carlos II, pudiera parangonarse con la continuidad de modelos artísticos que se habían gestado en la época de mayor expansión de la monarquía.

Si a los artistas se les exigía la excelencia en su capacidad creadora, en sus conocimientos o en su técnica, también es cierto que para atraerlos había que darles unas buenas condiciones de vida y la posibilidad de enriquecerse. Uno de los signos mayores de riqueza y de estatus social es la casa, independientemente de a quién nos estemos refiriendo. Ya en el *Quattrocento*, en la ciudad ideal que describió Filarete, el arquitecto tenía una buena casa. Y si eso sucedía en *Sforzinda* hacia 1460, pocos años después, en Mantua, Mantegna tuvo la casa de un gran señor, poseedor además de una cultura anticuaria asombrosa. La unión de círculo y cuadrado la convierten en una reflexión sobre la geometría como cimiento del arte y origen de las formas perfectas.

En el siglo siguiente, y en la misma corte de los Gonzaga de Mantua, otro artista, Giulio Romano, pintor, arquitecto e ingeniero al servicio de los duques, tuvo una bellísima casa que mereció ser recordada por Vasari en sus *Vidas*, en la biografía que escribió de este artista. Teniers el Joven representó su casa al fondo de su retrato del *Theatrum Pictorium*, y así podríamos seguir recordando ejemplos, como el de la casa de Rubens en Amberes, que fue una de las



Figura 8. Casa de Andrea Mantegna en Mantua. Foto A. Cámara.

mejores de la ciudad y en la que guardaba su magnífica colección de pinturas, así como de esculturas de la Antigüedad. Ese afán coleccionista de algunos de los artistas es también un síntoma de que el dinero y el reconocimiento social se mostraba en comportamientos que les alejaban de los artesanos.

Paradigma del artista de corte, ligado también a un solo señor, en este caso al rey Felipe IV de España, lo fue Velázquez. Todo el orgullo y la sabiduría del pintor se muestran en *Las Meninas*. Vestido como un caballero, con la cruz de Santiago que tanto le costó conseguir, sostiene la paleta y el pincel mientras reflexiona. La pintura es pensamiento, y la cercanía al poder que demuestra en este cuadro, con los reyes en el espejo del fondo y la infanta Margarita en primer plano visitando el taller del pintor, nos invitan a nosotros mismos a hacernos preguntas sobre el poder de la pintura.



Figura 9. Diego Velázquez *Las Meninas* h. 1656.
Detalle. Madrid, Museo del Prado.

3.2. La celebración del poder

Vamos a reseñar tan sólo dos “formatos”, de los muchos que irán apareciendo en estos capítulos, que casi son exclusivos del poder. Por un lado los tapices, y por otro el palacio real. El rey que se mueve necesita los tapices, el rey que permanece quieto necesita un palacio (y también los tapices así como otras decoraciones), pero todo debe ser acorde con su poder. La tradición de los tapices en la exaltación de la fama no desapareció en mucho tiempo, por constituir un extraordinario soporte para la narración histórica dadas sus dimensiones y su portabilidad. Hacía falta un artista que ideara la composición, como lo hizo Vermeyen en una de las series de tapices más famosas como fue la de *La conquista de Túnez*, y un artesano capaz de tejerlos, Panemaker en este caso. Tan ligados al poder de la monarquía española estuvieron estos tapices, que en el siglo XVIII se realizaron copias de ellos para la corte de Felipe V a fin de que los originales no siguieran deteriorándose. La razón de su importancia histórica radicaba en que la conquista de Túnez, en tiempo del emperador Carlos V, había sido una de las mayores gestas de la monarquía en su proceso de expansión y de creación de la frontera africana, indispensable para el control del Mediterráneo Occidental frente al poder turco.



Figura 10. Jan Cornelisz Vermeyen y Willem de Panemaker, *La toma de Túnez*. Tapiz de la serie de “La conquista de Túnez”. 1548-1554. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real.

Porque no hay que olvidar que el precio de los tapices los convertía en algo más valioso que las pinturas por su valor material, pese al indudable triunfo de la pintura en la mayoría de las grandes colecciones del XVII. Eran más caros que las pinturas, quizá por lo laborioso de su ejecución, los ricos materiales que requerían (oro, plata, seda...), la facilidad en el transporte, etc. Eran verdaderos *tesoros* en las colecciones regias (Checa, 2010). Ellos solos podían lograr unos ambientes efímeros de verdadero lujo, como se pudo comprobar en el intercambio de regalos que se produjo en el encuentro entre Mazarino y don Luis Méndez de Haro, en la Isla de los Faisanes en 1659, para firmar el Tratado de los Pirineos. El encuentro un año después en esa isla entre Luis XIV y Felipe IV fue la apoteosis del tapiz y además fue convenientemente celebrado con uno enorme, de treinta y cinco metros cuadrados salido de la manufactura de los Gobelinos.



Figura 11. Charles Le Brun y Adam Frans van der Meulen. Tapiz realizado en la manufactura de los Gobelinos representando la entrevista de Luis XIV con Felipe IV en la isla de los Faisanes en 1660. h. 1665-1668. París, Collection du Mobilier National.

Por lo que se refiere a los palacios, los monarcas dieron a la estampa las grandes obras que construyeron para su residencia. Estos grabados difundieron por Europa y América, y a veces también llegaron hasta Oriente gracias a

los viajes de embajadores, la imagen de El Escorial, de Versalles, de Schönbrunn o de Caserta, todas ellas residencias alternativas a la vida en la capital, y que por tanto combinaban el control de la naturaleza con la creación de espacios para el recreo de unas cortes que llegaron a alcanzar proporciones que hoy nos parecen asombrosas. Los modelos se intercambian, se difunden, sobre todo Versalles, y triunfan hallazgos felices para la expresión del poder absoluto como las columnatas, las escaleras monumentales, los espacios inabarcables, la iglesia de corte, los jardines por los que transitar podía llegar a ser un suplicio dadas sus dimensiones como se decía de Versalles, el carácter escenográfico que exaltaba una idea de magnificencia que ya nada tenía que ver con el hombre renacentista y sí con la idea del poder absoluto del barroco, en definitiva, una escala arquitectónica que reduce al hombre a súbdito de un monarca que controla el mundo como controla la naturaleza, la arquitectura y el arte.

Luigi Vanvitelli, el arquitecto del palacio real de Caserta en Nápoles escribía a Carlos de Borbón y a su esposa, María Amalia de Sajonia “mi mérito se reduce a ser mero ejecutor de las sublimes ideas concebidas por la magnificencia de SS.MM.” (Fagiolo, 2000). Son palabras que resumen la posición del artista como mero ejecutor de los deseos de su señor, para lo cual debía dominar la imagen y estar al día de lo que se hacía en otras cortes, a la vez que era capaz de innovar.

3.3. “Préstamos” y viajes. Bernini, de Roma a París

Un pintor al servicio directo de un gobernante no sólo pinta, puede llevar regalos de una corte a otra, como hizo Rubens cuando llegó a Valladolid en 1603 con los presentes del duque de Mantua para el rey y para el duque de Lerma, y debe saber también cómo organizar una galería de pinturas. También en este caso Rubens colocó en el palacio real las pinturas que había llevado, “con mucho arte, dando a todas el sitio y la luz conveniente para hacerlas más vistosas”, según relata Iberti, el embajador de Mantua. Si a ello añadimos el retrato ecuestre que hizo del duque de Lerma, nos encontramos con uno de los artistas más versátiles y útiles al poder político en la época.

Uno de los viajes más famosos de la historia del arte fue el de Bernini, el gran arquitecto de los papas, llamado por Luis XIV para realizar el nuevo proyecto del palacio real del Louvre. Hizo tres proyectos intentando adaptarse al gusto clasicista de la arquitectura francesa, y aunque el tercero recibió el beneplácito del rey, finalmente, en 1667, el proyecto que se llevó a cabo fue el de Perrault, con una gran columnata (“colonnade”). Los proyectos de Bernini tuvieron consecuencias en la arquitectura palaciega posterior, como por ejemplo en algunos proyectos de Fischer von Erlach para los palacios de la Viena imperial, pero lo que aquí nos interesa es señalar que se consideró un viaje tan relevante que se conservan varios textos en los que se narran sus avatares. El más famoso es el Diario que escribió Paul Fréart de Chantelou, que nos da una rica informa-

ción sobre la relación entre un artista de fama universal y el monarca más poderoso del momento en el año 1665, cuando Colbert controlaba todo lo que se hacía en las obras de ese Rey Sol. El busto de Luis XIV realizado por Bernini durante su estancia es uno de los mejores exponentes de la imagen de un poder que convierte al monarca en un ser de formidable espíritu, superior al resto de los mortales. Esta obra, quizá por su impronta del barroco romano, causó admiración a los franceses que pudieron contemplarlo cuando lo acabó. El rey incluso llegó a preocuparse ante los rumores de que Bernini había partido descontento de París, y Chantelou se encargó de tranquilizarle, diciéndole que el genio se había ido “muy satisfecho del honor que había recibido, de la estima que Su Majestad le había mostrado y de sus favores”, todo lo cual no deja de ser un síntoma de que atraer a los mejores artistas podía llegar a convertirlos en los verdaderos protagonistas a los que había que agasajar y adular sin límites.

Por supuesto Bernini, mimado por los papas, no dejó de ser retratado, y como arquitecto de la corte pontificia dejó en Roma algunas de las mejores obras que nunca se hayan realizado como plasmación del poder.

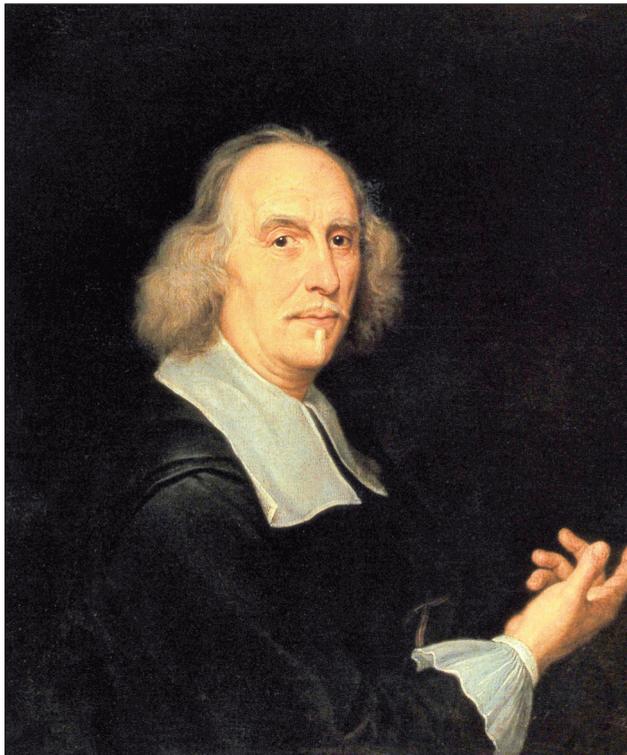


Figura 12. G. B. Gaulli “El Baciccia”. Retrato de Bernini, 1680.
Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica. Palacio Barberini.

4. El artista burgués

Hubo otras maneras de ascender socialmente que no tienen que ver con el arte de corte, sino con los poderes económicos, a veces de una pequeña nobleza o de comerciantes, de carácter urbano. Muchos de ellos, como también lo hizo la alta nobleza, financiaron no sólo obras para sus residencias, sino también para las casas de religión que invadieron las ciudades. Por eso los temas no serán sólo retratos, u obras históricas o mitológicas, coleccionadas por todos aquellos que se lo podían permitir, sino también muy frecuentemente pinturas religiosas, a veces para los oratorios privados, pero en general para capillas funerarias, o altares de iglesias de las que eran patronos. También en esos casos se elegía al pintor, o al escultor o al arquitecto, porque todas las artes eran necesarias para alcanzar la gloria terrenal y la salvación celestial si se tenían recursos económicos para ello. En estos casos podemos hablar de artistas que asimilaron en sus formas de vida las costumbres y la vida acomodada de la burguesía urbana o de la nobleza menor para la que trabajaban.

4.1. *Al servicio de comerciantes, elites y casas de religión*

La modesta procedencia social de los pintores holandeses, hijos de tejedores, orfebres, vidrieros, posaderos, como es el caso de Vermeer (1632-1675), o de molineros como Rembrandt (1606-1669), se ha señalado repetidamente para reforzar la idea de que la profesión de pintor sólo era una más entre otros tantos oficios con los que ganarse la vida, que además se abandonaba en ocasiones si el pintor encontraba un oficio más lucrativo.

Existió un mercado del arte, con obras ya realizadas y que sólo después se vendían, desde el siglo XIV (Burke, 1993), y no sólo en Italia, también en los Países Bajos, se exponían obras a un público de posibles compradores desde mediados del siglo XV en el llamado “Pand” de Amberes, al lado de lo que luego fue la catedral. La figura del comerciante de pinturas tuvo un gran desarrollo en Holanda, donde “la cultura visual era fundamental en la vida de la sociedad” (Alpers, 1987). Los marchantes difundieron obras italianas, flamencas, holandesas... por el resto de Europa, y su papel creció al compás de la falta de demanda por los grandes clientes y de la fama de caprichosos y problemáticos que tenían los artistas.

La consolidación del oficio de marchante, de comerciante de pintura, dio lugar a que la producción artística no dependiera en cuanto a temas, formato, etc. del encargo directo de un cliente. Los pintores pintaban sus obras para convertirlas en mercancía, y era en todo caso el marchante quien decidía los temas que podían tener éxito de venta. No fue extraño que algunos pintores, como Vermeer, hicieran ambas funciones, comerciando tanto con sus obras

como con las de otros pintores. Los marchantes, como intermediarios entre el artista y el cliente, transformaron el mercado de la pintura.

El gusto artístico en Holanda evolucionó, en función de la demanda de una sociedad en la que predominaba una clase media que gustaba de verse reflejada en las pinturas que compraba para adornar sus casas. El inglés Peter Murdy, que visitó Ámsterdam en 1640 se admiraba de “la afición del pueblo por los cuadros”, destacaba la excelencia de Rembrandt, señalaba cómo todos querían adornar sus casas con pinturas, y que incluso los herreros y zapateros, según él, tendrían “algún que otro cuadro en su forja o en su taller”, y concluía reiterando “el general conocimiento, inclinación y gusto de los nativos de este país por la pintura”. De hecho el éxito profesional de Rembrandt, perfecto ejemplo de artista burgués, aunque con altibajos en su fortuna, se explica tanto por sus pinturas de historia como por los retratos de grupo que exaltaban las virtudes cívicas hasta convertir obras como *La Ronda de noche* en lo que los tratadistas de la época hubieran podido calificar como obra histórica, es decir, la de mayor consideración por parte de la sociedad del siglo XVII. La autoafirmación del

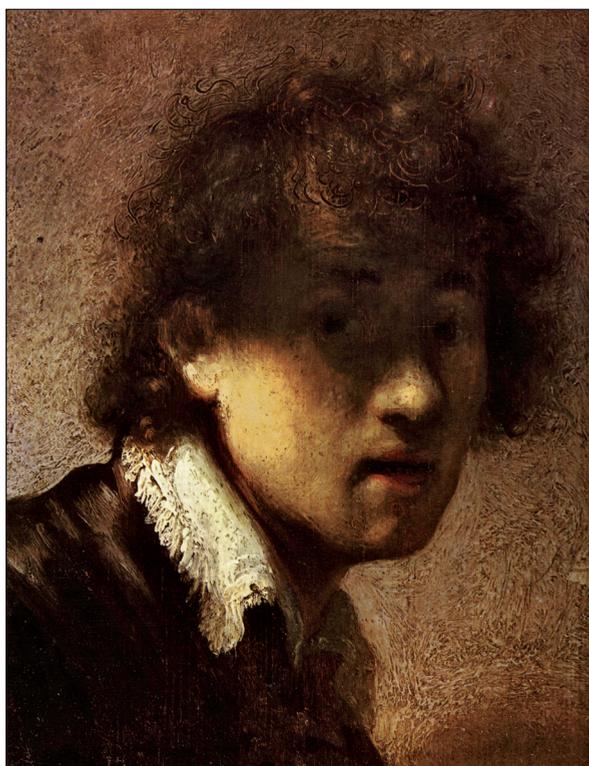


Figura 13. Rembrandt van Rijn, *Autorretrato*, 1629.
Munich, Alte Pinakothek.

artista burgués, con clientes poderosos, pero consciente de su propia valía al margen de los encargos, se plasma entre otras cosas en los autorretratos, y en ese sentido Rembrandt resulta ejemplar, porque a lo largo de toda su vida hizo autorretratos en los que expresó estados de ánimo o situaciones vitales en un género que permitía experimentaciones formales, mientras vemos pasar ante nuestros ojos una autobiografía en imágenes.

El ejemplo de Murillo en la Sevilla del siglo XVII nos puede servir también para plantear esa figura del artista burgués lejos de la pintura de los Países Bajos. Tuvo una numerosa clientela, comerciantes del norte de Europa afincados en Sevilla, o sevillanos, a los cuales retrató, y para quienes hizo obras que se adaptaban a sus gustos, ya fueran niños de la calle o escenas religiosas. Fue un excelente pintor de la vida cotidiana en el siglo XVII, sintetizando hasta el extremo los elementos con los que definir espacios, como en *El sueño del patriocio* (1662-65) obra en la que Murillo transmite la sensación de hogar sólo con el cesto de costura de la mujer, sentada en el suelo con lo que nos recuerda esa



Figura 14. Bartolomé Esteban Murillo. *Autorretrato*. h. 1670-1672. Londres, Nacional Gallery.

costumbre femenina del uso del estrado en las viviendas de la época, y con la mesa en la que el señor de la casa lee y medita. Tal como sucede en muchas obras literarias del Siglo de Oro, eran pocos los referentes espaciales utilizados para explicar la vida cotidiana de hombres y mujeres.

Su famoso autorretrato merece unas líneas, precisamente porque sólo un pintor de éxito, y apreciado por los representantes de los distintos poderes en la ciudad podía autorretratarse de esta manera: como un profesional orgulloso de su maestría, un burgués bien vestido que nos muestra los instrumentos de que se vale. El papel, el lápiz y el compás sirven para dibujar, y la paleta para el color. Los colores de esa paleta pueden recordar a los utilizados por Rembrandt o Velázquez, y sobre todo son colores básicos en su propia obra con lo que la fidelidad del autorretrato se extiende a su oficio del pintor.

Otro artista que nos da claves sobre las alternativas al artista cortesano, es William Hogarth (1697-1764), porque fue pintor y grabador, pero también se interesó por cuestiones de estética como muestran sus textos, y se ganó muy

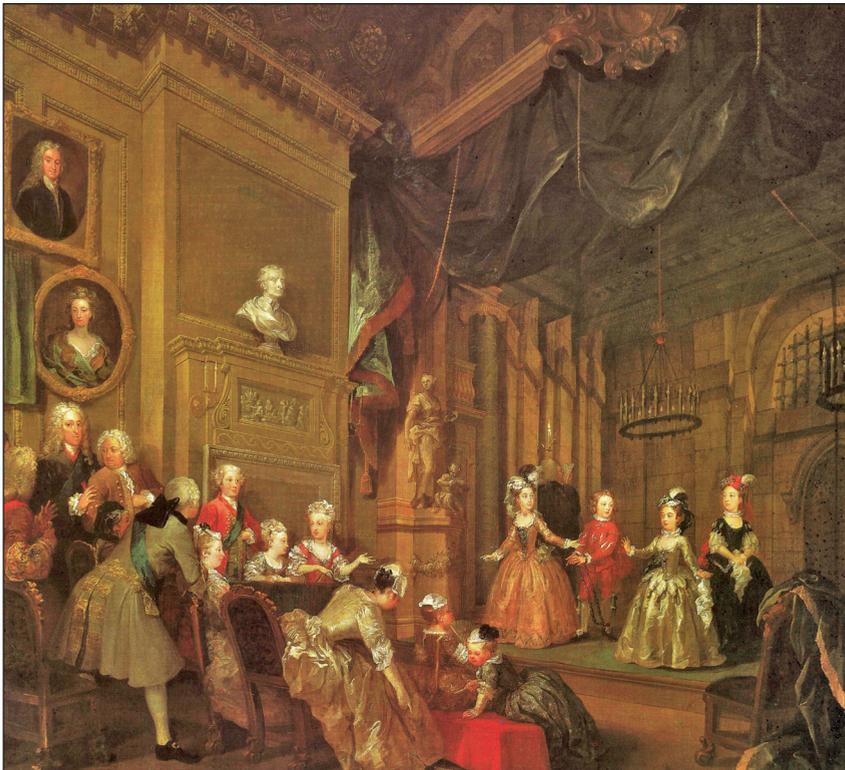


Figura 15. William Hogarth, *Representación de “El emperador de las Indias”, o “La conquista de México por los españoles”*. h.1732. Colección particular.

bien la vida con su arte, creando una academia (también Murillo lo hizo pese a las diferencias que se puedan establecer entre ambas). Es un artista que, sin ser beligerante con el poder establecido, que al fin y al cabo le financiaba, no dejó de reflejar sus críticas a la sociedad en la que vivía. Sus escenas de interiores domésticos de las clases elevadas, concebidas como escenas teatrales, fueron difundidas en grabados, y hay en ellos muchas veces una intención moralizante que prelude los intereses ilustrados de reforma de la sociedad mediante la sátira y la caricatura, de las que más tarde Goya será un maestro.

En la obra que reproducimos, en la que se representa una pieza teatral que tiene por actores a la hija de la familia y sus amigos, se refleja una costumbre de estas ricas familias, como era el incorporar a las tertulias, refrigerios, audiciones de música etc., con las que entretenían su ocio, el teatro de aficionados que en este caso son niños, lo que nos está hablando de la importancia de la educación infantil, el amor y cuidado de los hijos, y el valor de la familia que tantas obras inolvidables producirá en el siglo XVIII. Una nueva época se abría con esa atención a la infancia que aquí se reduce al protagonismo de la niñez en la representación teatral, pero no olvidemos su peso en el pensamiento del siglo XVIII con obras como la de Jean Jacques Rousseau, o la cantidad de retratos de madres o matrimonios con sus hijos, también abuelos con nietos, que revolucionaron la consideración de la infancia y de la educación, una vez más convertidas en imágenes, sobre todo si recordamos a unos niños casi escondidos y educados con rigidez hasta que eran adultos que fue lo normal entre las clases superiores hasta que llegaron las “luces de la razón”.



Figura 16. Thomas Gainsborough. *Robert Andrews y su esposa*. h. 1749. The National Gallery. Londres.

Las “conversation pieces”, en las que Hogarth nos enseñaba los comportamientos de una sociedad que ocultaba en la buena educación sus miserias morales, influyeron en otros artistas como Johan Zoffany (1733-1810) y Thomas Gainsborough (1727-1788).



Figura 17. Jan Brueghel el Viejo, *La Vista*. h. 1618-1623. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El retrato que este último hizo de Robert Andrews y su esposa Frances Mary refleja la vida en el campo, donde se caza, y la riqueza se logra con la explotación de tierras para el cultivo. Por ello es un escenario real, con un paisaje magnífico de prosperidad, y sólidos valores familiares que confirman lo que suponemos un matrimonio feliz. Mucho ha cambiado en lo que hay que contar en imágenes desde los retratos de los reyes o los nobles de las cortes, pero el papel del pintor sigue siendo el mismo. Seguía al servicio de un cliente, y debía expresar una imagen de poder con la que éste se pudiera identificar, aunque los símbolos de ese poder hubieran cambiado, desde los de aquellos príncipes de las cortes italianas, hasta los que quiere reflejar este rico granjero inglés.

En cualquier caso, el poder de la imagen se explica porque la vista fue considerada por mucho tiempo el sentido por el que de manera más inmediata llegaba el hombre al conocimiento, y su exaltación produjo obras como la de Brueghel el Viejo, en su serie dedicada a los cinco sentidos. En esta obra vemos representados muchos de los objetos van a ir apareciendo en las páginas de este libro como imágenes del poder: retratos, instrumentos científicos, ciudades, obras de la antigüedad clásica, imágenes religiosas...

Bibliografía comentada

Puede ser útil la comparación entre el libro ya clásico, de ERNEST KRIS y OTTO KURZ: *La leyenda del artista* (1934). Madrid, Cátedra, 1982, que ahonda en las historias y leyendas tejidas en torno a las biografías de los artistas, que pueden ser vistos como héroes o como magos, y en el que la relación con el poder apenas es tocada, con el de Peter BURKE, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Forma, 1993. En este libro, escrito en origen en los años sesenta del siglo XX y revisado años más tarde, uno de los mejores representantes de la historia cultural, analiza el contexto en el que se crean las obras, e incorpora el de la relación entre artistas, patronos y clientes, además de los significados políticos que frecuentemente tuvieron en ese periodo las obras de arte. En un proceso de investigación que centra la atención en los condicionamientos del encargo con unos fines de exaltación dinástica, virtudes republicanas, magnificencia de los gobernantes, etc., utilizando esos parámetros para clasificar el estudio de las imágenes producidas por los grandes artistas, han sido los estudios sobre el arte de corte de los últimos años, con una metodología interdisciplinaria, los que han situado el tema del artista y su relación con el poder político en el punto en el que nosotros pretendemos abordarlo.

FRANCIS HASKELL: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*, (1963), Madrid, Cátedra, 1984. Obra fundamental para el estudio del patronazgo en Italia en los siglos XVII y XVIII. El autor se centra sobre todo en Roma y en Venecia, para establecer una serie de parámetros acerca del comportamiento de patronos y pintores, que esclarecen la consideración social del artista, los condicionamientos del encargo, el coleccionismo, las formas de exposición de las obras, y la necesidad del arte para el ascenso social de los poseedores de las obras más famosas o de los protectores de los mejores pintores.

ÉDOUARD POMMIER: *Comment l'art devient l'Art dans l'Italie de la Renaissance*. París, Gallimard, 2007. El autor hace un recorrido por todos los factores que intervinieron en la nueva consideración del arte en la Italia del Renacimiento, y muchas de sus argumentaciones giran en torno a la figura del artista y cómo cambió la percepción tanto de las obras como de sus autores en esa sociedad, en gran medida debido a la conciencia del poder de las imágenes que tuvieron tanto los artistas como sus clientes.

JAVIER PORTÚS: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia, Nerea, 1999. En este libro se abordan distintos temas que explican la valoración de la pintura por parte de los poderosos, la posición de los espectadores con respecto a la pintura, la figura del pintor en la sociedad española, y todo ello se hace utilizando fuentes literarias, con espe-

cial atención a la obra de Lope de Vega. Es un excelente ejemplo de la necesidad de traspasar los límites tradicionales que ha impuesto la historiografía del arte más tradicional, desde el momento en que valoramos que la pintura se construye como narración, poesía o historia.

Bibliografía de ampliación

- ALPERS, S. (1987): *El arte de describir. El arte holandés en el siglo xvii* (1983). Madrid, Hermann Blume.
- ALPERS, S. (2009): *Por la fuerza del arte. Velázquez y otros*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- BLUNT, A. (1999): *La teoría de las artes en Italia. 1450-1600* (1940). Madrid, Cátedra.
- BROWN, J. (1995): *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo xvii*. Madrid, Nerea.
- BRUSCHI, A. (1987): *Bramante* (1973). Bilbao, Xarait Ediciones.
- CABAÑAS, M.; LÓPEZ-YARTO, A. y RINCÓN, W. (coords.) (2008): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos xv al xx*. Madrid, CSIC.
- CALVO SERRALLER, F. (1981): *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- COLOMER, J. L. (dir.) (2003): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo xvii*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003.
- CHASTEL, A. (1990): “El artista”, en Eugenio GARIN y otros, *El hombre del Renacimiento*. (1988). Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 231-258.
- CHECA, F. (comisario) (2003): *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural exterior, SEACEX y Patrimonio Nacional.
- CHECA, F. (2010): “*Tesoros*” de la corona de España. *Tapices flamencos en el siglo de oro*. Bruselas, Fonds Mercator, Madrid, SEACEX y Fundación Carlos de Amberes, París, Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais, et de la Savonnerie.
- FAGIOLO, M. (2000): “Los nuevos palacios reales entre Versalles y Caserta: modelos borbónicos para una idea de palacio real-ciudad-parque”. En RODRÍGUEZ, D. (comisario), *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y Escena del rey*. Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 51-69.
- FONTCUBERTA, C. (2000): “L’artista en el conflicte: mercenaris i compromisos en l’art crític de l’època moderna”. *Pedralbes. Revista del*

- Departament d'Història Moderna de la Universitat de Barcelona*, 20, pp. 173-213.
- GÁLLEGO, J. (1976): *El pintor de artesano a artista*. Granada, Universidad de Granada.
- GIMPEL, J. (1979): *Contra el arte y los artistas, o el nacimiento de una religión* (1968). Barcelona, Gedisa.
- HASKELL, F. (1984): *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca* (1963), Madrid, Cátedra.
- KOSTOF, S. (coord.) (1984): *El arquitecto: historia de una profesión*. (1977). Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (2009): *Entre España y Génova. El Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*. Madrid, Ministerio de Defensa.
- WALDMANN, S. (2007): *El artista y su retrato en la España del siglo xvii. Una aportación al estudio de la pintura renacentista española* (1995). Madrid, Alianza Editorial.
- WITTKOWER, R. (1995): *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1949). Madrid, Alianza Editorial.
- WITTKOWER, R. Y M. (1982): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (1963). Madrid, Cátedra.