

# Pintores nobles y nobleza de la pintura en el Jaén del Barroco\*

Noble painters and nobility in Baroque painting in Jaén

Galera Andreu, Pedro\*\*

Fecha de terminación del trabajo: diciembre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 193-208]

## RESUMEN

El trabajo analiza la consideración de la nobleza de sangre o de linaje en la pintura en Jaén durante el siglo XVII a través de tres pintores, cuya escala de alcurnia es inversamente proporcional a la calidad de su arte. Por igual —y lógica— razón, su conocimiento en la historiografía es paralelo a dicha inversión: Luis Bonifaz, prácticamente desconocido; Cristóbal Vela, del que se aportan nuevos datos, y Sebastián Martínez, el de más fama y mérito.

**Palabras clave:** Pintura barroca; Nobleza de sangre; Nobles; Coleccionismo; Historia de la pintura.

**Identificadores:** Bonifaz, Luis; Vela, Cristóbal; Martínez, Sebastián.

**Topónimos:** Jaén.

**Periodo:** Siglo 17.

## ABSTRACT

In this paper we analyse the presence of the nobility in painting in Jaén during the 17<sup>th</sup> century, taking as our starting point a discussion of three painters whose degree of nobility is inversely proportional to the quality of their art. For the same logical reason they are scarcely known in the literature: Luis Bonifaz, practically unknown, Cristóbal Vela, on whom we provide some new information, and Sebastian Martínez, the best-known of the three and the finest artist.

**Key words:** Baroque painting; Nobility; Nobles; Art collecting; History of Painting.

**Identifiers:** Bonifaz, Luis; Vela, Cristóbal; Martínez, Sebastián.

**Place names:** Jaén.

**Period:** 17<sup>th</sup> century.

\* El presente artículo es una versión reformada y abreviada del Discurso de Ingreso del autor en el Instituto de Estudios Giennenses (Marzo de 2008).

\*\* Grupo HUM-573, “Arquitecto Vandelvira”. Departamento de Patrimonio Histórico. Universidad de Jaén. e-mail: pagalera@ujaen.es

El 1 de mayo de 1659 tenía lugar en el castillo de Jódar (Jaén) el juramento de Pleito Homenaje de don Luis de Bonifaz y Tovar hacia don Francisco de Carvajal Fernández de Velasco y Tovar, marqués de Jódar, e hijo del Condestable de Castilla, don Bernardino Fernández de Velasco y Tovar, mediante el cual don Luis era nombrado Alcaide de la fortaleza a perpetuidad con igual derecho para sus descendientes.

La ceremonia, realizada conforme a los rituales de la Caballería tradicional, no tendría sin embargo nada de excepcional en el contexto de los usos de la Nobleza española para esas fechas, pese a sus reminiscencias medievales, si no fuera porque aparte de ser el juramentado pariente del Condestable y por cierta razón merecedor de esta recompensa, se daba en su persona la circunstancia de que practicaba el arte de la pintura y además hasta ese momento no parece que lo hiciera por pura afición, sino más bien por necesidad, según se desprende de sus andanzas por Italia años antes, escaso de fortuna.

En efecto, la historia, un tanto rocambolesca, por la que le viene esta prebenda parte de un reconocimiento de parentesco por parte de don Bernardino Fernández de Velasco; una cuestión de honor hacia una rama de su familia, desgajada y residente en Jaén, que inicia en 1637 con una carta a su capellán de Berlanga de Duero, Juan de Quesada, quien era primo de nuestro artista, para que consiguiera localizarlo y traerlo de Italia, de donde tenía noticias de su andaduras, errantes, dedicado a la pintura. No sabemos si durante su estancia italiana prescindió de su condición nobiliaria o si consciente de ella no fue óbice para el ejercicio del arte de pintar, o todavía más interesante para nosotros sería averiguar si tal práctica la desarrolla, si no por primera vez, al menos con mayor liberalidad en la península itálica que en la ibérica.

Este pintor, del que hay escasísimas noticias en la historiografía artística<sup>1</sup> había nacido en Jaén en 1603 y moriría hacia 1680, no sabemos si en su ciudad natal o tal vez en Madrid. Sus dos apellidos, Bonifaz y Tovar, de rancio abolengo, lo emparentaban directamente con el primer almirante de Castilla, don Ramón de Bonifaz, y con la Casa de Tovar, titulares del Señorío de Berlanga de Duero, que por enlace con la Casa de Velasco, Condes de Haro y Condestables de Castilla, pasaría a ostentar desde 1559 este título de Condestables de Castilla<sup>2</sup>. Será por esta descendencia de los Tovar por la que es reconocido nuestro artista a través de una serie de documentos y cartas del Condestable, don Bernardino, que el interesado ordena y eleva a documento público en 1662<sup>3</sup> para su legitimación y la de sus herederos. Todo parece indicar que el VII Condestable, movido por una especie de cargo de conciencia, quiere recompensar a una familia venida a menos, sin que sepamos los motivos exactos, representada en deudo relativamente joven, huérfano en edad temprana y que vivía en Jaén en compañía de un hermano de nombre Juan. El viaje a Italia en busca de fortuna, acompañado por su tío Juan Francisco de Bonifaz, preocupa al Condestable y más al no poder localizarlo, ese a sus gestiones directas por medio del embajador español en Roma, siendo entonces cuando interviene el capellán de Berlanga, quien consigue encontrarlo en Camerino, en la región de las Marcas, y cumplir el mandato de su señor de *“traerle conmigo porque no se malogre este muchacho por aver muerto su padre”* e instarle a ir junto a él porque *“...se ará un reconocimiento del parentesco que me tiene*

*y de las grandes notiçias que io tengo de esta cassa, que en todo lo que pudiere los e de ayudar porque una familia tan antigua como esta no se pierda la memoria”*<sup>4</sup>.

En efecto, si los Bonifaz tenían su antecesor más conspicuo en el primer Almirante de Castilla, del cual el pintor sería el duodécimo nieto, el linaje de los Tovar se remontaba también al siglo XIII cuando Fernando III les concediera la villa de Tovar a Sancho Fernández de Tovar<sup>5</sup>. Una hija de éste, Juana de Tovar, casaría con el nieto del Almirante Bonifaz, del mismo nombre, estableciéndose así el tronco Bonifaz-Tovar, una de cuyas ramificaciones se asentó en Baena (Córdoba) en tiempos de Enrique IV con don Martín Gutiérrez de Bonifaz, Gentilhombre de Cámara de dicho rey. De un hijo suyo, don Bernardino Sánchez de Bonifaz y Tovar, desciende nuestro artista (era su tercer nieto) y por estar casado el tal don Bernardino con una parienta suya, doña María de Tovar, prima hermana de la homónima Señora de Berlanga y mujer del Condestable don Iñigo de Velasco, es como se reconoce a esta rama andaluza que se continúa con un Francisco de Bonifaz y Tovar, bisabuelo del pintor; Luis de Bonifaz, su abuelo, y Francisco de Bonifaz y Tovar, su padre, establecidos estos últimos en Jaén a raíz de las luchas de las Comunidades. Hasta ese momento residía don Bernardino con sus hijos, Francisco y Juan, en Toledo y de allí acompañaron al IV Condestable, don Pedro Fernández de Velasco a la batalla de Villamar y al apaciguamiento de Burgos. Más tarde intervinieron en la guerra contra Francia, en la que moriría Juan y el mismo don Bernardino fue preso en el país galo. Precisamente para la financiación de esta guerra Carlos V le pidió un préstamo a don Bernardino, residente en Jaén, el año de 1523, al que respondió con la espléndida suma de 17.000 ducados de oro.

El revés de la fortuna le tocaba vivir ahora, cien años después, al pintor Luis de Bonifaz, y eso era lo que este otro don Bernardino, VII Condestable, se apremiaba a compensar en su persona. Tras la infructuosa búsqueda en Roma y la posterior localización en Camerino, aunque como en las mejores tramas de enredo la carta parece llegar siempre tarde a su destino cuando el destinatario ya ha partido, al final hubo final feliz. En 1651 el Condestable va a tener la dicha de conocer al deudo, llevarlo a la Corte y posteriormente a Berlanga antes de que su hijo, el Señor de Jódar, le diera el honor referido.

Sin embargo Luis de Bonifaz estaba en el sur de la Península antes de esa fecha. Concretamente lo localizamos en Jaén en 1643 ejerciendo como pintor, incluso enseñando su arte, ya que entonces tomó a su cargo a un joven aprendiz, Blas Guillén<sup>6</sup>. Además a finales de ese año recibía de manos del Mayordomo de Propios del Ayuntamiento cien reales “*por la ocupación y trabaxo de la pintura que hiço en la sala de este Ayuntamiento de las paredes que estaban aderezadas de yeso y borrada la pintura antigua...*”<sup>7</sup>. El encargo para sitio tan señalado de la Ciudad creo que puede ser interpretado tanto en razón de su condición de noble como por cierto prestigio a raíz de su estancia italiana.

En esta última línea pienso que puede ser contemplado también el encargo para el convento de las Carmelitas Descalzas de Granada, consistente en una serie de cuadros relativos a la vida de Santa Teresa, uno de los cuales va firmado, tal como lo acertó a leer Manuel Gómez-Moreno González: *Luis de Bonifaz Tovar, académico romano, inventó y hacía toda*

*esta obra el año 164...*<sup>8</sup> Por tanto, casi desde principios de la década de 1640 Luis de Bonifaz estaba ya de vuelta y en su ciudad natal, al parcer orgulloso de su condición de pintor a juzgar por esta larga firma en la que destaca su pertenencia a la Academia de Roma, aunque no hay constancia de su paso por la de San Lucas<sup>9</sup> y desde luego cuesta creer por el nivel mediocre de su obra. Por otro lado, subraya y distingue el aspecto creativo o de “invención” tocante a la autoría del diseño, rasgo puramente especulativo que le confiere a la obra el carácter liberal, junto al mecánico de la realización; dos acciones, la de “inventar” y la de “hacer”, rigurosamente separadas en la estampa, que aquí al ser asumidas por una sola persona, el pintor, trata de borrar tan drástica separación a favor de la nobleza e ingenuidad de este arte.

Por otra parte, el destino de este encargo granadino tiene asimismo una implicación nobiliaria y familiar con el autor ya que este convento se levanta sobre la casa que fue del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, donada en principio por una nieta de aquél, doña Francisca Fernández de Córdoba, duquesa de Sesa, desde Baena, hacia 1590<sup>10</sup>. Recordemos que los ancestros del pintor desde Martín de Bonifaz, residente en Baena, estaban emparentados con los Fernández de Córdoba.

No mucho tiempo después de su regreso de Italia, Luis de Bonifaz cambió su domicilio a Baeza, donde aparece como vecino de aquella ciudad a finales de esa misma década de los años cuarenta casado con doña Manuela de Velasco y Haro<sup>11</sup>. Pero en 1648, curiosamente vuelve a Jaén para realizar de nuevo un encargo para la orden carmelitana, ahora para los Descalzos, cuya librería del convento pretendía cubrir con 29 lienzos en torno a la vida de San Elías y Santa Teresa<sup>12</sup>.

A partir de 1660 su destino debió de estar vinculado, quizás ya definitivamente, a Jaén e integrado en la oligarquía municipal a la que ya pertenecía cuando en 1674 el Ayuntamiento le da poder, residiendo ya en Madrid, para recabar del Consejo de Órdenes “*todos y cualesquier padrones de refacción que se hizo por esta Ciudad en los años pasados a los caballeros hijosdalgo della...*”<sup>13</sup>. Encargo que revela la confianza y sin duda también cierta influencia en la Corte para recuperar unos archivos tocantes precisamente a la hidalguía. Pocos años después, en 1677, su hijo, Juan Francisco Tovar, entraría en el padrón de Hidalguía de Jaén<sup>14</sup>. Nada de lo encomendado consiguió en dos años, aunque comunicaba que seguía con las diligencias, pero si aprovecha para anunciar que el rey le había hecho merced de un hábito, es decir, lo había nombrado Caballero de Orden Militar —nada demasiado extraordinario en la Corte de Carlos II— y así se “*ofrecía con este nuevo título al servicio de la Ciudad*”<sup>15</sup>.

No se puede decir, sin embargo, que la calidad artística de su pintura se corresponda con la de su nobleza, cuya producción tampoco es muy abundante, al menos por lo que nos ha llegado. En los cinco lienzos que integran la serie de la vida de Santa Teresa de las Descalzas de Granada se aprecian rasgos de influencia italiana, más concretamente caravaggistas, en composiciones como el *Milagro de la resurrección del sobrino de la Santa*, realizado con “luz de bodega”, al modo tenebrista, aunque tampoco si el efectismo teatral y dramático de Caravaggio y desde luego muy distante en las figuras humanas, acaso el punto más débil de su pintura, tanto por la anatomía como por los ropajes, cosa que

se evidencia más por la decidida vocación naturalista de sus cuadros. Gusta también de jugar con la presencia de angelotes en la línea de los “putti” clásicos, portadores de cartelas con leyendas, en este caso alusivas al hecho representado, pero asimismo con poco acierto en la figuración.

En líneas generales su pintura es de trazo duro y esquemático, sin las ricas matizaciones que por el contrario nos muestra la pintura colorista de su época, hasta el punto de que el cuadro de *La imposición del collar a Santa Teresa*, el mejor y más barroco de la serie, se disocia de los restantes y no atribuible por tanto a su mano, a juzgar por la finura de los rostros de la Virgen y de Cristo y las veladuras de los celajes y rompimiento de nubes, detalles todos ellos más en consonancia con la escuela granadina.

Esas deficiencias apuntadas trató de compensarlas con el énfasis puesto en elementos ornamentales o secundarios. Así, por ejemplo, el marco arquitectónico a modo de retablo en que sitúa al evangelista *Marcos*, de la catedral de Baeza (Sacristía), firmado y fechado en 1651, buena muestra de diseño arquitectónico, que acusa gustos academicistas romanos, o las mismas cartelas de leyendas en los cuadros de Granada.

Por ese mismo camino, pero con mayor interés para nuestro tema, puede ser la complacencia en el detalle de la representación de personajes laicos en sus pinturas religiosas, más aún cuando tienen rasgos de pertenecer al estamento de la nobleza. En el cuadro de *La entrada de Santa Teresa en el convento de la Encarnación de Ávila*, ésta se representa acompañada de un servidor, ambos con vestidos y gola a la moda cortesana del momento, en inequívoca señal identificadora del noble estado social al que pertenece Teresa, con independencia del sentido moralizante que pueda suponer la renuncia a ese mundo por parte de la Santa en el instante de ingresar en la orden carmelitana.

Pero la confluencia de intereses estéticos y nobiliarios la vemos de forma palpable en el género de la pintura de batallas. No nos ha llegado hasta ahora ninguna obra suya de este tipo, sin embargo tenemos constancia de que su pariente, el VIII Condestable, don Iñigo Melchor Fernández de Velasco, siguiendo las buenas relaciones establecidas con el pintor por su familia, le encarga en 1659, en respuesta a un ofrecimiento de Bonifaz, la ampliación de un cuadro pequeño que el Condestable tenía “en el que está formada la batalla de Venci (sic), siendo conde de Haro y Gobernador de Milán, en San Martín de Boçoli contra



1. L. de Bonifaz. *San Mateo*. Catedral de Baeza (Foto P. Galera).



2. L. de Bonifaz. *Santa Teresa entrando en la Encarnación*. Iglesia del Convento de San José de Granada (Foto F. Serrano).

franceses y modeneses, para que sirva vmd. de ponerle en lienço mayor en mexor dispusiçión y más claridad”<sup>16</sup>.

Resulta significativo el tipo de obra que le asigna, para que se “ejercite en la pintura”, un noble que era entendido y poseía una buena colección artística heredada de sus antepasados. ¿Sabía realmente el Condestable que tal pintor era su pariente? ¿La copia, aunque ampliada y corregida, era una prudente contestación al ofrecimiento, quizás no tan desinteresado por parte de Luis de Bonifaz?, o ¿Era el encargo “ad hoc” para el deudo ennoblecido? No podemos dar una respuesta precisa a todos estos interrogantes. Es posible que ésta fuera afirmativa en parte para todos ellos.

Desde luego, como buen cortesano y más en el entorno de un monarca tan amante de la pintura como Felipe IV, quien justo ese mismo año le concedía el hábito de Santiago a Diego Velásquez, el Condestable no sólo no desprecia la actividad artística del deudo, sino que parece contemplarla con honrosa satisfacción. Ya su padre, el VII Condestable, amante y coleccionista de pintura como sostiene Carducho<sup>17</sup>, en una misiva fechada en 1651 al congratularse de la vuelta del pintor de Italia, lo hace, sí, por “su venida de Roma”, pero a continuación por “el arte de la pintura que allá *entretubo*”. “Entretener”, como “exercitar”, los dos verbos que se emplean en ambos documentos para referirse a su actividad, valen tanto como subrayar la no dependencia fatídica de un trabajo mecánico para subsistir. Lázaro Díaz del Valle, el amigo y admirador de Velásquez, incluye en su *Origen e Yllustración del nobilísimo y real Arte de la Pintura y Dibuxo...*<sup>18</sup> una serie de autores famosos, entre los cuales llama la atención uno titulado “señores y nobles cavalleros españoles que se han *entretenido* en pintar y dibuxar...” Lo que equivale a decir que tal actividad por manos de un noble de cuna no pasa de ser un divertimento o afición, realizada si ánimo de lucro. En todo caso, un ejercicio comparable a una práctica deportiva, según nos recuerda Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua...* “hazer

*ejercicio algunas veces vale salir a pasear al campo y andar por conservar la salud y despedir malos humores*<sup>19</sup> y modo de ejemplo cita los “ejercitados en las armas o en las letras”. Nobleza de sangre o nobleza de espíritu, como puede comprobarse, y a la que quedaría equiparada la pintura, que en el caso del pintor de linaje noble lo sería por ambos lados.

Con menos nobleza de sangre, pero de mayor valor artístico, en cambio, es otro pintor jiennense: Cristóbal Vela Cobos, un poco mayor que Luis de Bonifaz. Nacido en 1588, aunque no es fecha segura, pues en un contrato firmado en Sevilla en 1610 dice ser “mayor de veinte y cinco años”, muere en Córdoba en 1654<sup>20</sup>. Su trayectoria vital y artística transcurre, por tanto, parcialmente en paralelo a la de Bonifaz y en ella el peso de la pintura manierista determina bastante su obra.

Hijo de Antonio Cobo, natural de Begíjar (Jaén), y de doña Isabel Vela de Quesada, de Jaén, ciudad a la que se trasladó Antonio Cobo siendo muy joven y donde nacerá el pintor, no se aprecia en éste fundamentos sólidos de nobleza; si acaso por el apellido materno Quesada, vinculado a la milicia, cuya presencia en Jaén se remonta al siglo XIV, según Argote de Molina<sup>21</sup>, y bien representado entre los Caballeros Veinticuatro de la ciudad en el primer cuarto del siglo XVII<sup>22</sup>. José Valverde Madrid, sin embargo, afirma que *“es el artista noble de Córdoba, que se lleva los grandes encargos más quizás que por su arte...por su alcurnia”*<sup>23</sup>.

Cuesta trabajo aceptar este extremo ante los esfuerzos realizados por el pintor para alcanzar una posición social de respeto, que al igual que su hijo, el Licenciado, Presbítero y también pintor, Antonio Vela (Priego de Córdoba, 1627-Córdoba, 1676), se colmó con la consecución de una Familiatura del Santo Oficio, cargo muy apetecible en la sociedad española del Siglo de Oro por quienes careciendo de nobleza de sangre, pero con hacienda u oficios bien remunerados, trataban así de ganar honor, siendo bastante frecuente entre los artistas. Por el expediente informativo para la solicitud de dicho cargo de Antonio Vela<sup>24</sup>, no se aprecian rasgos de nobleza ni en su padre ni en sus abuelos paternos ni maternos, salvo la consabida e imprescindible limpieza de sangre y provenir de cristianos viejos. De Antonio Cobo, su abuelo paterno, no se consigna oficio ni beneficio alguno, aunque pueda resultar indicativo que la mayoría de los testigos declarantes de Begíjar son



3. C. Vela. *Anunciación*. Retablo de S. Pedro. Iglesia de la Asunción, Priego de Córdoba (Foto P. Galera).



4. C. Vela. *Inmaculada*. Iglesia de San Agustín, Córdoba (Foto S. Herrera).

hacendados o agricultores. Entre los testigos de Jaén si resulta significativa la presencia de tres Caballeros Veinticuatro; otros tantos escribanos del Número; todas las jerarquías del Santo Oficio en Jaén; un artista, Jacinto Luque, dorados, que sin duda trabajó con su padre, Cristóbal Vela, y un mercader de lienzos. Un muestrario social que refleja bien el entorno del artista: miembros de la pequeña nobleza, que por su conocimiento de los ascendientes da pie a especular con cierta línea de nobleza, pienso que por el lado materno; los oficiales de las escribanías y del Santo Oficio y un artista, que en realidad no representaba precisamente a la parte más ennoblecedora del arte de la pintura, pues el dorado era oficio de mayor manualidad, aunque bien considerado artísticamente; el propio Cristóbal Vela y su hijo lo fueron en ocasiones e incluso Palomino alabará a Antonio por su mucha labor en este sentido en retablos cordobeses.

El testimonio del mercader de lienzos, Andrés de Malpica, cuyo conocimiento y trato con Cristóbal Vela se ría de lógica relación comercial, nos hace pensar en la intensa actividad profesional que el joven Cristóbal desarrolló en Sevilla, cuando en 1610 contrata

con el comerciante Carlos Atabante nada menos que 330 cuadros de diversos tamaños y temas, que se vio ampliado en octubre del mismo año a otros 300 ( la mitad de “cosas profanas” y la otra mitad de “cosas divinas”), más 4 apostolados; 24 ermitaños y 4 “ciudades de Sevilla”, todo para entregarlo a finales de mayo del año siguiente, realizado en colaboración con otro pintor, Juan de Quintanilla<sup>25</sup>, con quien trabajaba por esos años en Jaén como doradores, ambos, de retablos<sup>26</sup>. Es evidente que esta especie de factoría para un comercio, sin duda con destino a América, en que convierte su taller queda algo lejos de las condiciones de invención y liberalidad que se reclamaba para la nobleza de este arte y sobre todo para su ingenuidad.

De su formación como pintor, todo apunta a la Baja Andalucía, bien fuera Sevilla, según podría desprenderse de este abultado encargo, o del pretendido aprendizaje con Pablo de Céspedes o “su escuela” en Córdoba, como vagamente sugiere Palomino, quien omite cualquier vinculación sevillana, haciéndolo pasar rápidamente de Córdoba a Madrid donde acabaría de “perfeccionarse” junto a Vicente Carducho<sup>27</sup>. En la cuidada biografía elaborada por Palomino, la referencia a Céspedes y Carducho son indicadores de una iniciación



dentro de los cánones del clasicismo tardío de cuño italiano, un aval de sólida preparación teórica y práctica, con dominio del dibujo y conocimientos iconográficos, esencial para hacer de Vela “un pintor de crédito”, como se referirá a él en otro pasaje<sup>28</sup>, e incluirlo en el selecto grupo de los pintores andaluces de “honra y estimación” por su obra. Pérez-Sánchez, quien piensa que su formación debió hincarse en Sevilla, admite la influencia de Carducho, a juzgar por las pinturas murales de San Agustín de Córdoba, en particular las figuras de los profetas<sup>29</sup>, pero la *Inmaculada* del sotocor, una de las piezas más bellas del templo, recientemente restaurada, apunta a modelos y gusto sevillanos.

Tras la estancia madrileña, según Palomino —seguido luego por Ceán—, Vela habría regresado a Córdoba donde transcurriría el resto de su vida trabajando para el cabildo de la catedral y distintas órdenes religiosas, principalmente. Hoy, sin embargo, podemos decir que no fue así con exactitud. Si en un primer momento pudo haber vuelto a la ciudad de los Omeyas, pronto debió trasladarse a Jaén o bien acudió a Madrid desde Jaén, lo que creo más probable. Recordemos que el mismo año que contrataba con Atabante en Sevilla doraba con su taller los dos grandes retablos de Jaén, el mayor de la catedral y el de la parroquia de San Bartolomé, y cinco años más tarde recibía el encargo de dorar el de la villa de Cambil<sup>30</sup>, que abandona después, y a continuación el de Campillo de Arenas, del que sólo llegó a realizar el sagrario<sup>31</sup>. También en 1618 se obligaba a dorar el retablo que la cofradía de San Antón tenía dedicado a su santo titular en la parroquia de San Juan de Jaén<sup>32</sup>. No conocemos por ahora ningún otro encargo en ese intermedio de ocho o nueve años, pero la interrupción del trabajo de Campillo puede tener relación con su presencia en Priego de Córdoba, donde según los testigos de la información para la familiatura de su hijo Antonio afirman en su mayor parte, que acudió a la villa para pintar el cuadro de *San Francisco*, en la iglesia de los franciscanos; pero algunos señalan que trabajaba en varias obras, que después Jacinto Luque, un pintor dorador afincado en Jaén, especificará que se trataba del retablo de las Ánimas en la iglesia parroquial de la Asunción, de eso haría “más de treinta años”, por tanto en la década de 1620, fechas en la que todos indican su casamiento con la prieguense Catalina Garrido y el nacimiento de Antonio Vela.

En efecto, a primeros de septiembre de 1627 contraía nupcias Cristóbal Vela en Santa María, parroquia de la catedral, por poderes con Catalina Garrido Moreno<sup>33</sup>. Ahora sabemos también que en ese mismo año contrataba la iglesia de la Asunción de Priego el retablo de la Virgen del Rosario con el maestro Juan Fernández de Lara y los cuadros de pintura para el mismo con Vela (un *San Jerónimo* y un *San Juan Evangelista* para el banco; *San Cristóbal* y *San Blas*, en las calles laterales y la *Anunciación*, en el ático), mientras que un año más tarde emprendía la misma tarea en el retablo gemelo al otro lado de la nave, dedicado entonces a San Pedro (hoy a San José), para el que pinta dos cuadros de *Ánimas* en el banco; dos pinturas de *Jesús* y *María*, en los laterales, y una *Inmaculada carmelitana* en el ático<sup>34</sup>, obras a las que se refería sin duda Luque y que debía incluir el dorado del retablo, labor similar a la que hacía al mismo tiempo en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco, según informa el padre A. Torres en su *Crónica de la Santa Provincia de Granada*<sup>35</sup>.



5. C. Vela. *San Juan en Patmos*. Iglesia. de la Asunción de Priego de Córdoba (Foto P. Galera).

Al final de la tercera década del siglo el matrimonio debió instalarse en Jaén, donde tuvieron casa “junto a las Recogidas”, exactamente en la calle de la Vera Cruz, cercana a la catedral, en la colación de Santa María, donde residía la mayoría de la nobleza de sangre<sup>36</sup>. Dichas casas ya las tasó Cristóbal Vela en 800 ducados cuando hubo de ponerlas como aval para obtener el cargo de receptor del Santo Oficio en Córdoba<sup>37</sup>. Tenía además algunas propiedades rústicas, no sabemos si heredadas o adquiridas, pero que debió

hipotecar cuando años más tarde las liberaba desde Córdoba de la carga de unos censos que las gravaban. Cristóbal Vela no llegaría a mantener la vecindad jiennense siquiera una década; más aún, a tenor de un documento del pintor Juan de Bolaños, discípulo de Vela, que lo acompañaría a Córdoba, este desplazamiento debió tener lugar en torno a 1630<sup>38</sup>. Sí sabemos con seguridad que en 1637 el matrimonio está ya instalado en Córdoba, colación de San Andrés, en casas de doña María Cerón de Vargas, por las que paga el arrendamiento más caro de la ciudad<sup>39</sup>. Esto es índice de la bonanza económica por una serie de encargos, entre los que destaca la decoración de la iglesia y convento de San Agustín, una de las joyas del barroco cordobés, y a la que tanto Cristóbal como su hijo unirían sus destinos, enterrándose ambos en ella. A la fortuna dineraria le acompañó la consideración social, buscada entiendo, más que por la alcurnia de su origen, pues de ese mismo año data su solicitud y acceso a la Familiatura del Santo Oficio.

La capacidad de trabajo de Vela y su sentido profesional de la pintura no parece dejar lugar a dudas, aunque este último aspecto por su beneficio lucrativo hubiera de enmascararse de cara a la conquista de la honorabilidad de este arte. De ahí la necesidad de estrategias para alcanzar un estatus social, cuando menos de respeto, en el que a falta de pruebas fehacientes de nobleza de sangre se trataba de compensar con el de la limpieza misma, que siempre de alguna forma, bajo la etiqueta de descendiente de “cristianos viejos”, marcaba una distinción en la que ambiguamente se podía percibir un halo de ascendencia nobiliaria. El acceso a la institución del Santo Oficio cumplía perfectamente este objetivo y en relación con ella, en parte, la Iglesia como principal receptora de su obra, aunque detrás de los encargos de mayor coste, los retablos, figuren miembros de la aristocracia cordobesa: Doña María Méndez de Sotomayor, comitente del retablo para

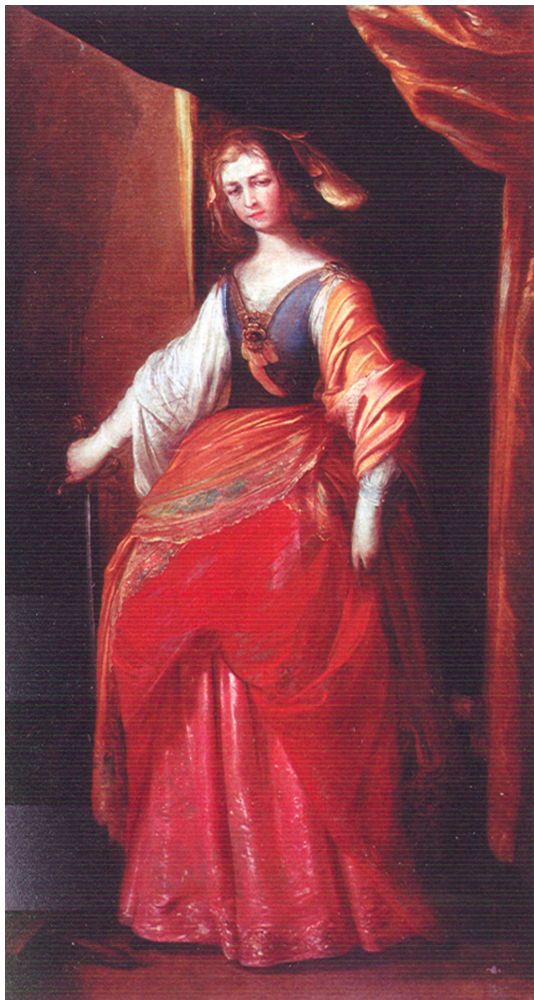
el convento de Santa Cruz, o el de la iglesia de la Merced, hoy perdido, sufragado por doña Inés Armenta en 1648<sup>40</sup>, cuando no son canónigos u otras dignidades eclesiásticas los que le encargan directamente sus pinturas.

De sus buenas relaciones con el cabildo de la catedral da cuenta el encargo recibido en 1645 para pintar los cuadros del retablo mayor. Protagonistas principales de esta obra serían los santos Victoria y Acisclo, patronos de la ciudad, hoy en la ermita de los Mártires del Colodro, ya que al igual que el resto de los cuadros fueron sustituidos en 1713 por los actuales de mano de A. Palomino, al parecer —y siguiendo la versión del pintor de Bujalance— porque “no sirvieron”, dado su tamaño desmedido, pero que en cualquier caso puede ser indicativo del predicamento que tuvo el pintor en su momento, aún cuando no se correspondiera con la calidad artística, que en esos años era ya superada por un Antonio del Castillo, figura indiscutible en el panorama de la pintura cordobesa. Sin embargo los santos mártires realizados por Vela gozaron del beneficio del lugar y sirvieron de modelo para otras realizaciones del mismo tema, muy frecuentes en la ciudad.

Todavía después de muerto, su nombre y su obra seguiría vinculado a las dignidades del cabildo. Por el testamento de su hijo, Antonio Vela, sabemos que éste donaba al Maestrescuela y canónigo, don Francisco Cobañuelas y Murillo, *“dos lienços, que cada uno de dellos tiene dos apóstoles de medio cuerpo, originales del dicho Xpristoval Bela, mi padre y señor, y un lienço grande en forma de dibujo de blanco y negro de Nuestra Señora de la Asunción”*<sup>41</sup>.

Encumbrado Vela por el favor del que gozó entre la oligarquía cordobesa, tanto eclesiástica como civil, para lo cual supo aprovechar su limpieza, más que su nobleza, de sangre, hizo de su gran capacidad organizativa para producir y de los beneficios económicos obtenidos la base sólida de su crédito. El cultivo de un estilo clasicista, ya algo “demodé” para los fuerte aires naturalistas que soplaban con los nuevos gustos del barroco, pero que podían responder mejor a la idea del decoro en los estamentos altos de aquella sociedad, lo avalaban perfectamente sostenido por la condición de “gran dibujante” y “buen inventor” que le asignó Palomino, aunque de “poco gusto” en el color. Pese a esta falta y otros defectos, como el error de proporciones señalado en los cuadros de los mártires, el célebre pintor y teórico cordobés lo introducía, como apunté, entre los artistas andaluces honrosos por su arte, seguro que por la buena situación social y económica que había alcanzado con la pintura, aún cuando el argumento del enriquecimiento o simple desahogo económico no pudiera ser argüido a favor de la nobleza artística. Sin embargo, en el fondo, la compensación dineraria podía ser vista como un premio o reconocimiento a un trabajo de escasa o casi nula actividad física o manual y así de esta forma entrar orgullosamente en ese reducido grupo social.

De todas formas la aceptación de esta tesis era prácticamente imposible por parte de los detentadores de la nobleza primigenia, la del linaje, y en ese sentido hay que analizar las citas y argumentaciones de Palomino cuando, por ejemplo, trae a colación a Plinio: “Que lo maravilloso de esta arte (la pintura) es que a los varones nobles lo hace más nobles”, para apostillar a continuación: *“Y pudiéramos añadir que en nuestros siglos ha hecho nobles e ilustres a muchos que no lo eran. Pues, ¿Cómo no ha de ser noble y liberal*



6. S. Martínez. *Santa Catalina*. Jaén, Museo Provincial.

*quien sabe dar tan liberalmente nobleza? ¿No sería extraña la decisión afirmativa; pues sus Santidad concede hábitos de caballeros a los eminentes en este arte, habilitándolos en la nobleza de su persona, aunque de suyo no lo sea.*” Para terminar con la invectiva directa a la situación en España, “*Circunstancia que ha ocasionado no admitirlo muchos españoles; pues si son nobles por su naturaleza, es ocioso el privilegio; y si no lo son, es peculiar defecto; y es muy escrupuloso en las consecuencias el ardimiento español*”<sup>42</sup>. En realidad es a esa franja de la mayor parte de la nobleza, de la que sólo salva a los protectores y amantes del arte de la pintura, a la que va dirigido todo este Libro Segundo de *El Museo pictórico...* con el tal vez vano intento de instruir o demostrar el trascendente significado de la nobleza a ese “*raro linaje de bárbaros!...revestido de una caballería fantástica, forjando de la ignorancia, el ocio y el vicio los blasones de su nobleza...mirando con menosprecio a los artífices y hombres eruditos, llenos de ciencia y experiencia, sin tener ellos más ornato que leer mal y escribir peor...*”<sup>43</sup>.

Si en Cristóbal Vela la práctica de la pintura podía ennoblecer al noble, según la máxima de Plinio, aceptándole un desvaído aura de linaje, el ennoblecimiento pleno sólo por el arte lo puede representar un tercer pintor de Jaén del llamado Siglo de Oro, contemporáneo de los otros dos, y sin discusión el de mayor valor artístico: Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1599-1615?- Madrid, 1667). “*Pintor*

*insigne, y por una manera muy caprichosa, extravagante y rara...*”, como lo define Palomino. Es decir, un artista de gran capacidad inventiva, en lo formal y en lo técnico, que en su obra de madurez acentuó al contacto con la Corte, adonde se trasladó después de una etapa jiennense y cordobesa. Esa pintura anieblada, de “poca fuerza”, en expresión que Palomino pone en boca de Felipe IV, es el triunfo de la pintura-pintura, impuesta al canónico dominio del dibujo, que se desvanece en la proximidad y se reconstruye en la distancia, como puede verse en la reciente adquisición de la *Santa Catalina* del Museo provincial de Jaén.

Si esa pintura anieblada era de “capricho peregrino”, en encomiástica definición una vez más de Palomino, desde luego su nobleza de cuna era mucho más peregrina. No voy a entrar en la biografía de este pintor, por otra parte mejor conocida que la de los anteriores artistas<sup>44</sup>, pero si constatar la ausencia de nobleza de linaje y que por el contrario su viaje a Madrid y contacto con la Corte, enfatizado con el título de Pintor Real o del Rey, que tampoco parece comprobado, le concedo no obstante el timbre de mayor gloria ya que si es cierto que pintó para el monarca. En las tendenciosas, por lo común, vidas de los artistas narradas por Palomino, salpicadas de anécdotas inverosímiles muchas de ellas, la de Sebastián Martínez ocupa un puesto destacado. Nada menos que al mismo rey pone por actor, cuando dice sorprender sentado al artista mientras pintaba, acercándosele por detrás, y cuenta el de Bujalance, “*que habiendo él conocido a su Majestad, levantábase para hacer el debido acatamiento, y entonces el Rey le puso las manos sobre los hombros diciéndole: Estate quedo Martínez, y él desde entonces, venerando esta honra, acostumbró poner en sus obras: Martínez fecit, que antes ponía su nombre entero*”<sup>45</sup>.

Increíble en un monarca absolutista de poder casi divino, que tratara y dialogara con ese acercamiento a un servidor suyo, por muy artista que fuera, el fin perseguido en esta historia no es otro que el del reconocimiento de la nobleza del arte a través del pintor gracias al Primero de entre los nobles. Un aviso para esos hipotéticos lectores del “bárbaro linaje”, si es que acaso llegaban a romper el maleficio de la lectura, y un ensalzamiento del arte, que no del oficio, de pintar.

Las referencias a la defensa de la nobleza de la pintura en el Reino de Jaén durante este periodo, sobre todo por lo tocante a la exención fiscal, no se limitan a los pintores elegidos. Una solicitud de los pintores, prácticamente desconocidos, Diego Velasco, Salvador Velasco y Juan Fernández, vecinos de Baeza, dirigida al Ayuntamiento de esa ciudad en 1663 a fin de librarse del pago del tributo de la milicia y resuelta con éxito para ellos, pone de manifiesto la generalización del problema y la difusión de los argumentos que



7. S. Martínez. *Virgen de la O*. Catedral de Jaén (Foto P. Galera).

los teóricos del arte y la jurisprudencia venían elaborando a lo largo del siglo<sup>46</sup>. En este caso concreto sería la famosa sentencia de 1633 a favor de Vicente Carducho la guía<sup>47</sup>. Al elegir, sin embargo, la secuencia de los tres artistas: Bonifaz, Vela y Martínez, aparte de su común origen jiennense y de un mayor nivel artístico, los tres comparten una vocación artística y la disposición en principio no sólo a vivir de su arte, sino a situarse socialmente con dignidad y honor en un mundo estamental todavía bastante cerrado. Sobre el telón de fondo de la nobleza e ingenuidad de la pintura, liberadora de cargas fiscales y al paso de reconocimiento social, cada uno jugó un papel diferenciado en consonancia con sus distintas cualidades. En el orden elegido hemos pasado del máximo apoyo en la nobleza de sangre y un mínimo de calidad, Luis de Bonifaz, al mayor encumbramiento del pintor en la Corte por sus meros valores artísticos, Sebastián Martínez, quedando en medio, en equilibrio entre arte y rango social, la figura de Cristóbal Vela.

Significativa también resulta, por último, la vinculación con su lugar de origen. El de mayor estatus, pero ignorado para críticos y conocedores de su época, es el que reside en el Reino de Jaén de forma continuada, salvo salidas ocasionales. En los otros dos, al contrario, los contactos con la ciudad natal serán intermitentes, fijando al final sus residencias en otras ciudades, Córdoba o Madrid. Una situación elocuente, determinada sin duda por la falta de una demanda exigente de manera sostenida, que frustra la existencia de sólidos talleres con buenos maestros al frente y a la postre, por tanto, la inexistencia de una “escuela” de pintura en Jaén en el gran momento de este arte en España.

## NOTAS

1. La referencia única en la historiografía española de este pintor es la dada por GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada* (1892). Ed. facsimilar, con estudio de GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel, en Granada: Universidad, 1994, t. I, p. 204. Sobre esta base informativa aparece recogido en THIEME, Ulrich; BECKER, Felix. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: W. Engelmann, 1907-1950, vol. XXXIII, p. 327.

2. FRANCO SILVA, Alfonso. *Señores y Señoríos*. Jaén: Universidad, 1997, p. 145.

3. A(rchivo) H(istórico) P(rovincial) de J(aén), (en adelante AHPJ), Leg. 1534. Esc. Cristóbal Mirez Ortuño, fols. 152-172.

4. *Ibidem*, f. 152.

5. FRANCO SILVA, Alfonso. *Señores...*, p. 133.

6. LÓPEZ MOLINA, Manuel. «Pintores jiennenses de la primera mitad del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 172.2 (1999), p. 936.

7. A(rchivo) M(unicipal) de J(aén), *Actas Capitulares*, Año 1643.

8. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía...*, p. 204.

9. Sin referencias, al menos, en el estudio de MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo. «Artistas españoles en la Academia de San Lucas (Documentos de los siglos XVI y XVII)». *Archivo Español de Arte* (Madrid), (1968), pp. 293-305.

10. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Historia Eclesiástica de Granada* (1639). Granada: Universidad, 1989, p. 263.

11. CAÑADAS QUESADA, Rafael. «Los ilustres linajes de Bonifaz y Tobar, con representación en Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 162.I (1996), p. 644.

12. LÓPEZ MOLINA, Manuel. «Pintores...», p. 937.

13. A.M.J., *Actas Capitulares*, año 1674. El profesor L. Coronas señala que el Ayuntamiento se dirigió al Consejo de Castilla para que no reclamara los originales de los padrones de nobleza en los que se inscribían los hidalgos, ya que la Chancillería de Granada, que los había solicitado, no los devolvía. CORONAS TEJADA, Luis. *Jaén. Siglo XVII*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1994, pp.147-148.
14. CABALLERO VENZALÁ, Manuel. *Diccionario Biobibliográfico del Santo Reino*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, I, p. 281. Este mismo autor recoge la biografía de un Luis de Bonifaz (Jaén, 1578-Michoacán, 1664), destacado jesuita, que fue Rector del Colegio Máximo de México y dos veces Provincial de Nueva España. *Ibidem*.
15. A.M.J., *Actas Capitulares*, Año 1676.
16. A.H.P.J., Leg. 1534, f. 172v.
17. CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633). Madrid: Turner, 1979. Destaca Carducho entre los nobles de Castilla defensores y protectores de las artes al Condestable de Castilla, don Juan Fernández de Velasco, VI Condestable, a quien interpela retóricamente: “*No juntó las armas y las letras en una eminentísima palestra, adornándola con la Pintura, favoreciendo con honores a los que la profesan? Como asimismo lo hace con grandeza el excelentísimo Condestable su generoso hijo, que oi nos vive, y acrecienta la majestuosa Monarquía de las Españas*”, p. 644 (el subrayado, referido a don Bernardino, es nuestro). Vid. también DE CARLOS, M<sup>a</sup> Cruz. «Al modo de los antiguos. Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla». En: ALONSO, Begoña; DE CARLOS, M<sup>a</sup> Cruz; PEREDA, Felipe. *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*. Valladolid: Universidad, 2005, pp. 209-314.
18. DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. *Origen Yllustración del nobilísimo y real Arte de la Pintura y Dibujo, con un epílogo y nomenclatura de sus más yllustres, más insignes y más afamados Profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores Príncipes del Orbe...* Recogido por SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte*. Madrid: 1933, vol. 2, pp. 329-393. También GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad, 1976, pp. 159-161; HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999, en especial, pp. 108-118.
19. COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611). Barcelona: Altafulla, 1993, p. 576.
20. VALVERDE MADRID, José. «Artistas giennenses en el barroco cordobés». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 33 (1962), p.15.
21. ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. *Nobleza de Andalucía* (1588). Jaén: Riquelme y Vargas, 1991, p. 375.
22. CORONAS TEJADA, Luis. *Jaén...*, p. 143 y ss.
23. VALVERDE MADRID, José. «Artistas...», p. 15.
24. A.H.N., Inquisición, Leg. 5199, n<sup>o</sup> 5.
25. VV.AA. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1927-1946, vol. 5, p. 79.
26. Se trata de los retablos de las Capillas Mayores de la catedral y de la parroquial de San Bartolomé. Vid. ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *El Retablo en Jaén, 1580-1850*. Jaén: Ayuntamiento, 1985, p. 71.
27. PALOMINO, Antonio Acisclo. *Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1984, p. 884.
28. *Ibid.*, p. 983.
29. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, p. 174.
30. GALIANO PUY, Rafael. «Nuevos datos sobre el retablo principal de Cambil». *Senda de los Huertos* (Jaén), 39-40 (1995), pp. 171-180.
31. GALIANO PUY, Rafael. «El desaparecido retablo de Campillo de Arenas: Gil Fernández de las Peñas». *Senda de los Huertos* (Jaén), 8 (1987), pp. 39-44. El sagrario acabó de cobrarlo en 1638 desde Córdoba. Vid. VALVERDE MADRID, José. «Artistas...», Doc. 19.
32. LÓPEZ MOLINA, Manuel. «Pintores...», p. 932.
33. A(rchivo) D(iocesano) de J(aén), Parroquia de Santa María, Lib. Desposorios, 2.
34. VALVERDE MADRID, José. «En el centenario del retablista prieguense del siglo XVII, Vela Cobo». *Adarve* (Priego de Córdoba), 1976. Cit. en: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús. *Priego*

de Córdoba. *Guía histórica y artística de la ciudad*. Salamanca: 1980, p. 294; VILLAR MOVELLÁN, Alberto (ed.). *Guía artística de la Provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad, 1995, p. 645.

35. PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel; RIVAS CARMONA, Jesús. *Priego de Córdoba...*, p. 336.
36. CORONAS TEJADA, Luis. *Jaén...*, pp. 143-144.
37. VALVERDE MADRID, José. «Artistas...», p. 15.
38. DOMINGUEZ CUBERO, José. «Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 181 (2005), p. 180.
39. VALVERDE MADRID, José. «Artistas...», p. 14.
40. *Ibid.*, p. 15.
41. A(rchivo) de la C(atedral) de J(aén), Sección III, 37-A.
42. PALOMINO, Antonio Acisclo. *Museo...*, Lib.II, p. 152.
43. *Ibid.*, p. 127.
44. A la ya citada, y clásica, referencia de A. PALOMINO, en la reciente historiografía, *vid.* PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Pintura...*, p. 275; CAPEL MARGARITO, Manuel. *Sebastián Martínez Domedel (1599-1667) y su escuela de pintores*. Jaén: M. Capel, 1999; GALERA ANDREU, Pedro Antonio. «La pintura barroca nell'Andalusia Orientale». En: MORENO, Arsenio (ed.). *Da Velázquez a Murillo*. Milano: Electa/Olivetti, 1993, p. 60; LÁZARO DAMAS, M<sup>a</sup>, Soledad. «Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 153 (1994), pp. 299-314.
45. PALOMINO, Antonio Acisclo. *Museo...*, p. 948.
46. Las principales tesis argumentales en defensa de la nobleza e ingenuidad de la pintura se pueden seguir a través de las principales obras de la historiografía artística de la época: PACHECO, Francisco. *Arte y uso de la Pintura* (1619); CARDUCHO, Vicente. *Diálogo de la Pintura* (1633); MARTINEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura* (1675); PALOMINO, Antonio Acisclo. *Museo...* (1715-1724), a las que habría que unir documentos administrativos como los pleitos sostenidos por El Greco con motivo de la tasación de su cuadro *El Expolio* y con la cofradía del Hospital de la Caridad de Illescas, consideradas de las primeras reivindicaciones acerca de la liberalidad del arte de la pintura, según GÁLLEGO, Julián. *El pintor...*(*vid.* también sobre este asunto: KAGAN, Richard. «El Greco y la ley». En: BROWN, Jonathan *et alii* (ed.). *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 140-142; MARÍAS, Fernando. *El Greco*. Madrid: Nerea, 1997, pp. 235-246). Célebre asimismo fue la declaración de CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Deposición hecha...a favor de los Profesores de la Pintura*, en 1676, a favor de la exención fiscal a los pintores de pagar el impuesto del “soldado” (50 ducados al año) para sostenimiento del ejército, recogida en PATERSON, Alan K. G. «Calderón's Deposición a favor de los profesores de la pintura. Comment and text». En: DAVIS, CH. & SMITH, P. J. (eds.). *Art and literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*. London-Madrid: 1993, pp. 159-166. También GÁLLEGO, Julián. *El Pintor...*, pp. 178-179 y HELLWIG, Karin. *La literatura...*, pp. 51-69. Además habría que tener en cuenta los miserables episodios de denuncias entre pintores en Granada en 1626, para lo cual: LAFUENTE FERRARI, Vicente. «Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura». *Archivo español de Arte* (Madrid), 1944, pp. 77-102.
47. CRUZ CABRERA, Policarpo. «Las exenciones fiscales a los artistas en la Edad Moderna: El caso de Baeza». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29 (1998), pp. 75-76.