

ARTE Y MECENAZGO

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Luis González Seara*

Sr. Presidente:

En esta casa se han hecho muchas y brillantes intervenciones de los señores académicos sobre cuestiones de actualidad y de gran relevancia para nuestra sociedad. Tal vez hablar sobre el mecenazgo y el arte resulte un poco escapista, dada la crisis que nos rodea; pero se requiere también prestar atención al mundo de la estética y de las formas culturales. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller dice que la belleza se corresponde con el impulso de juego que hallamos en la vida real, y además todo ideal de belleza, aunque sea construido por la razón, exige un impulso ideal de juego, que viene a coincidir con la creación artística. Es decir: el *homo sapiens* es *homo faber*, pero es también *homo ludens*, como reza el título de un bello libro del historiador Huizinga. Y ese hombre que trabaja para vencer las resistencias que amenazan su vida, para doblegar la naturaleza y conseguir el ejercicio pleno de sus facultades, también juega para experimentar las potencias gratuitas de sus propias capacidades. De esta forma, el hombre pleno, el hombre completo, trabaja y juega. Todo trabajo, si ha de ser satisfactorio, debe incluir componentes lúdicos, y todo juego permite sentir el trabajo y amarlo para que no sea percibido como trabajo forzado. Mal andará toda creación cultural, por más esfuerzos que exija, si en ella no hay algo o mucho de juego. Ortega y Gasset, con su habitual finura intelectual, dice que la verdadera filosofía, al ser teoría y combinación de ideas, ofrece un inevitable lado jovial, como corresponde a un juego. “La filosofía —escribe Ortega en su gran libro *La idea de principio en Leibniz*— es, en efecto, un juego de ideas, y por eso, en Grecia, donde nació... instaba

* Sesión del día 12 de enero de 2010.

su modo de decir, en un estilo risueño propio al certamen y la competencia agonal. Como se juega al disco y al pancracio, *se juega a filosofar*". Hay un lado jovial de hacer filosofía, como hay igualmente un origen deportivo del Estado.

Schiller, que parte del juego de la libre sucesión de ideas, orienta el juego estético hacia una armonía social que la belleza vierte sobre la sociedad libre, donde puede asentarse, precisamente, el Estado estético. "Si en el Estado *dinámico* del derecho —escribe Schiller— el hombre se enfrenta con el hombre, como una fuerza frente a otra fuerza; y si en el *Estado ético* del deber, el hombre opone al hombre la majestad de la ley y encadena su voluntad, en cambio, en la esfera de las relaciones de la belleza en el Estado *estético*, el hombre aparece sólo como figura, como objeto de libre juego. La Ley fundamental de este Estado es: *dar libertad por medio de la libertad*."

Así, en el Estado estético, todos son ciudadanos libres, iguales en derechos, sirviéndose de la belleza para alcanzar el verdadero carácter social de los hombres. El gusto es lo que introduce armonía en la sociedad, y la belleza vierte la felicidad sobre todo el mundo, prestando alas al arte para afirmar su libertad, en medio de las limitaciones que la realidad trata siempre de establecer. Entre esas limitaciones, quisiera hacer hoy aquí una pequeña reflexión sobre el mecenazgo y el mundo del arte.

En la cultura occidental, desde los días de Grecia y Roma, el arte ha mantenido una estrecha relación con algún tipo de mecenazgo. A veces surgen voces que descalifican la función del mecenazgo, en nombre de la libertad de espíritu y de la autonomía del genio creador, como si en este mundo, salvo en el caso de los fantasmas, pudiera existir espíritu alguno sin soporte material. En el romanticismo, la exaltación del genio y del espíritu libre alcanzaron algunas de sus mayores cotas, pero todos los hombres más representativos de esa época fueron conscientes de los inevitables condicionamientos de la sociedad a la hora de producir una obra artística. Schelling afirmó, en su *Filosofía del Arte*, que "el secreto de toda vida es una síntesis de lo absoluto con la limitación".

Ocurre que las cosas con todas sus limitaciones, representan la única realidad que el hombre puede crear a partir de otras cosas, ya sean pinceles y plumas o ideas y valores sociales. Sólo los dioses han podido crear a partir de la nada y, además, ello ocurrió *in illo tempore*, antes de que decidieran descansar. La creatividad social, requiere siempre estímulos y cooperaciones múltiples entre el individuo creador y la sociedad donde se crea. No existen robinsones geniales que hagan saltar la vida desde el hacha de bronce hasta el cohete cósmico. Ni siquiera en el idealizado mundo del arte. Desde el principio, en la más primitiva sociedad de hombres cazadores, la aventura intelectual y artística sólo fue posible porque el grupo consiguió reunir los excedentes necesarios para liberar a ciertos individuos de los trabajos

indispensables para la supervivencia. Sin la revolución agrícola del neolítico no hubiera despegado la aventura intelectual del hombre antiguo, ni se hubiera producido el despegue artístico iniciado en las pinturas de Altamira, por muchos cantos a la imaginación creadora que se quieran entonar.

El arte como la literatura, o la ciencia, no pueden existir sin alguna forma de apoyo o patrocinio, ya sea de las iglesias, de las cortes reales, de los aristócratas, de los mercaderes, de los banqueros, de los consumidores de arte o del Estado. Bibliotecas enteras de demagogia, revestidas de progresía intelectual, han querido diabolizar la función de los concursos, los premios, las becas, las ayudas, las exposiciones o cualquier promoción artística realizada desde un ministerio, una fundación o una entidad mercantil.

Aunque, curiosamente, esos mismos cruzados contra la manipulación a veces son los mismos que dicen o escriben que el Estado o la sociedad —según la ideología de moda en ese momento— no prestan la debida atención y no conceden ayuda suficiente para que se puedan disparar las potencias creadoras, de las cuales tienen ellos las claves. La contradicción no parece preocupar demasiado a los defensores a ultranza de la pureza artística, sin patronazgos contaminadores, como tampoco intentan resolver el dilema entre quienes mercantilizan el arte eximio y quienes no logran promoción mercantil.

Si dejamos a un lado el tartufismo de estos idealistas de salón, una reflexión seria sobre el mundo del arte tiene que situarlo necesariamente en la sociedad donde se origina y se desenvuelve. Y ello significa que siempre existen condicionamientos para la creación artística, como existen para el comercio de arenques o para mandar en el ayuntamiento. La aparición de un público amplio que compra sus obras ha liberado a los artistas de algunas servidumbres de antaño. En los países occidentales, de larga tradición artística, la libertad de los artistas es mayor que en cualquier otra época, y las formas de patronazgo suelen estimular esa libertad en mucha mayor medida que las de otros tiempos que parecen ubérrimos de creatividad artística. Podemos referirnos a los casos egregios de la Italia del Renacimiento y del Barroco o de la España de los siglos XVI y XVII.

La Iglesia Católica, los principados, las repúblicas y las ciudades-estado, las potencias establecidas en Italia, España y Francia, aparecen destacadas en el mecenazgo artístico de esa época. Papas y emperadores, príncipes y cardenales, aristócratas y aventureros recién enriquecidos compiten en el patrocinio del arte para mayor gloria y satisfacción de su poder personal y de su dignidad institucional. Florencia, Venecia, Roma, Nápoles, Toledo, Madrid, París, se convirtieron en focos irradiantes de una eclosión artística impulsada por unos patronos exigentes que tenían escasa consideración por el *status* personal de los artistas, salvo raras excepciones, y que imponían sus gustos y sus directrices hasta extremos inverosímiles. A veces,

la leyenda asumida por los propios artistas posteriores se complace en unas cuantas anécdotas gratificantes: Carlos V recogió los pinceles a Tiziano, Julio II discutiendo en la Sixtina con Miguel Ángel, el cardenal Barberini sosteniéndole un espejo a Bernini mientras trabajaba, Felipe IV acudiendo al estudio a ver pintar a Velázquez, Inocencio X acercándole el lienzo a Pier Francesco Mola, La Reina Cristina, llevando al pintor en su coche... Son, sin duda, avances simbólicos para la profesión artística que luchaba por su reconocimiento social. Y hubo también avances reales. Incluso empezó a extenderse la costumbre de conceder títulos de nobleza a los artistas: Federico III otorgó a Gentile Bellini la dignidad de conde Palatino, Carlos V hizo conde a Tiziano, Inocencio VIII a Mantegna. Felipe IV hizo caballero de Santiago a Velázquez, aunque, por cierto, con numerosas obstrucciones por parte del Consejo de la Orden, la cual, para otorgar a Velázquez la dignidad pedida por el Rey, exigió en el expediente una declaración expresa de que el pintor de cámara de Felipe IV no era pintor —profesión indigna del hábito de Santiago— sino un señor respetable con un cargo palatino; y como la historia se recrea en ironías, entre los varios testigos llamados a declarar que Velázquez no era pintor se hallaban Zurbarán y Alonso Cano.

Los artistas luchaban por su ascenso social en un medio condicionado por los mecenas de turno, poco dispuestos a recoger los pinceles a sus protegidos, incluso cuando no se trataba de emperadores ni de papas. Al contrario, las relaciones entre el artista y su patrono se movían normalmente en una órbita que los escritores de la época suelen describir como *servitù particolare*. El artista, mantenido por su patrono a veces en su propia casa, recibía unas asignaciones fijas por su trabajo y unas primas por las obras realizadas, que solían extenderse también a lo que podríamos llamar bolsas de viaje o pensiones de estudios para trasladarse a algún centro de excelencia artística o al taller de algún maestro vivo para perfeccionar su saber artístico. De esa forma, el artista se iba dando a conocer en el medio social del patrono y se iba reciclando en su profesión para abrir nuevos encargos y nuevos mercados a su obra. Pero su libertad de acción era escasa. Los encargos no sólo fijaban estrictamente el tema, sino también las dimensiones, e incluso el número de figuras y elementos de la obra en cuestión o la misma interpretación simbólica del tema. Como ejemplo, cuando le encargaron al Guercino un cuadro para un monasterio de Sicilia, ya en la segunda mitad del siglo XII, le fijaban estrictamente las medidas del cuadro, pero, además, se le indicaba que en la obra tenía que aparecer “la Madonna del Carmine con su hijo en brazos, Santa Teresa recibiendo el hábito de la Virgen y las reglas de su Orden, San José y San Juan Bautista; estas figuras debían ser de cuerpo entero y de tamaño natural, y la parte superior del cuadro había de embellecerse con ángeles retozando”. Guercino se adaptó tranquilamente a estas exigencias en incluso escribió una carta preguntando si “la Virgen del Carmen debía estar vestida de rojo con manto azul, según las costumbres de la Iglesia, o si debía llevar hábito negro con manto blanco”. Alguien puede pensar que no todos los artistas eran tan sumisos como Guercino, pero la verdad es que era esa

la regla general, y por imaginativo que fuera un artista se veía obligado a repetir una y otra vez san franciscos llagados, lágrimas de san Pedro, adoraciones del Niño, santas en éxtasis, vírgenes varias o mitologías edificantes. El duque de Mantua le encargó a Guido Reni un cuadro que debía representar *La Justicia abrazando a la Paz*, y le daba las medidas exactas. Pero lo mismo hacía el extraño personaje don-juanESCO, don Miguel de Mañara, encargando a Valdés Leal sus tenebrosos y macabros cuadros del Hospital de la Caridad de Sevilla. Los casos de Rafael y Miguel Ángel, a quienes se tributó una verdadera veneración casi de tipo religioso, no pueden tomarse como ejemplo. Pero incluso Miguel Ángel tenía tormentosas relaciones con Julio II, del que llegó a recibir bastonazos, y después de su muerte la moralina pudibunda de los papas posteriores estuvo a punto de destruir su gran fresco del Juicio Final, quedando por fortuna la cosa en el repinte del cuadro con toda clase de braguitas y taparrabos que el pintor Daniel de Volterra hubo de ejecutar para desdicha suya, pasando a los anales del arte con el poco airoso título de “Il Braghetone”.

La tal vez excesiva libertad interpretativa que se permitió El Greco en *La Ejecución de San Mauricio y la legión Tebana*, que Felipe II le encargó para El Escorial, no le gustó al rey y ahí se esfumaron sus expectativas de convertirse en el Miguel Ángel del monasterio herreriano. Pero, después, cuando le encargaron para la iglesia de Santo Tomé la que iba a ser su obra maestra, *El entierro del Conde de Orgaz*, en el contrato que firmó con el párroco de la iglesia, llamado a terminar en pleito como tantos otros de el Greco, se le impusieron al pintor una serie de condicionamientos y directrices, desde la composición a la propia interpretación del asunto. Según esas directrices de quienes le encargaron la obra, el cuadro se habría de pintar en la capilla de la Concepción, “desde arriba del arco hasta abajo y todo se ha de pintar en lienzo hasta el epitafio que está en la dicha pared y lo de más abajo al fresco y en ello se pintará un sepulcro y en el lienzo se ha de pintar una procesión de cómo el cura y los demás clérigos que están haciendo los oficios para enterrar a don Gonzalo Ruíz de Toledo, señor de la villa de Orgaz, y bajaron San Agustín y San Esteban a enterrar el cuerpo de este caballero, el uno teniéndole de la cabeza y el otro de los pies echándole en la sepultura y fingiendo alrededor de mucha gente que estaba mirando y encima de todo esto se ha de hacer un cielo abierto de gloria”. A estas instrucciones generales, que explican la escena del entierro del cuerpo, el círculo de los espectadores y la existencia de una parte superior dedicada a la gloria, se añadían una serie de recomendaciones doctrinales, que no se especificaban en el contrato, pero que debían ser debatidas por las autoridades eclesiásticas y algunos amigos cultos de El Greco. Tantos condicionamientos no le impidieron, sin embargo, crear una de las mayores obras de la pintura universal.

Los clientes particulares seguían la norma señalada por la curia papal y las cortes palaciegas, condicionando igualmente la actividad de los artistas, aunque por este lado comenzó un mayor despliegue de libertad, facilitada en algunos casos por los

marchantes y mercaderes, que, curiosamente, gozaban de mala fama y sólo se concebía su intervención en el caso de principiantes o artistas poco conocidos. Sin embargo, gracias a estos marchantes se dio a conocer inicialmente Caravaggio, hasta que lo patrocinó el Cardenal de El Monte, y se dio a conocer José Ribera, cuando llegó a Roma. Los clientes particulares a veces ejercían una labor orientadora con sus encargos y sus exigencias que derivaron en excelencia artística. En ese sentido, es significativa la influencia ejercida en Roma sobre Nicolás Poussin por uno de los grandes coleccionistas del siglo XVIII, Cassiano del Pozo, un espléndido personaje, amigo de Galileo, de los científicos, de los artistas, de los libros, de los avances científicos. Cassiano del Pozo, que reunió una biblioteca y un museo famoso en toda Europa, fue una bendición para Poussin. No sólo porque adquirió medio centenar de sus cuadros, sino por las orientaciones en el arte clásico y las sugerencias innovadoras que le proporcionó, ensanchando su horizonte cultural. Poussin reconocía después, en pleno éxito parisino, la deuda con el “museo de papel” de su “maestro Cassiano”, aunque surgieron problemas con la publicación del *tratado de pintura* de Leonardo, que Cassiano patrocinó en París con dibujos complementarios de Poussin.

El nuevo patronazgo privado, al margen de la iglesia, las grandes Cortes europeas o las grandes familias señoriales, se fue extendiendo al mismo tiempo que se ampliaba el público. Curiosamente cuando comienza a declinar el mecenazgo de los papas se incrementa el coleccionismo privado y se abre a un público amplio con la práctica de exposiciones artísticas, realizadas con ocasión de procesiones y festividades, como el Corpus Christi. En una de esas exposiciones, se dio a conocer *La muerte de la Virgen*, de Caravaggio, que había sido adquirida por el duque de Mantua, y en la más famosa de todas ellas, la que se celebraba todos los años en el Panteón, el 19 de marzo, festividad de san José, Velázquez, que se hallaba en su segunda visita a Roma, mostró el retrato de Juan de Pareja. Por cierto, en el mecenazgo de la Italia de esa época destaca de modo notable el de los embajadores y virreyes españoles. El conde de Monterey, embajador en Roma durante la visita de Velázquez, relacionado con todos los pintores y escultores de la época, adquirió múltiples obras antiguas y recientes, entre ellas *La Bacanal* de Tiziano, hoy en el Prado, procedente de la colección Ludovisi. Después, como virrey de Nápoles, siguió sus compras y su labor de mecenazgo con pintores y escultores, entre ellos el español Ribera, al que protegió e hizo múltiples encargos, continuando la protección que le venían prestando anteriores virreyes españoles: el duque de Osuna, el duque de Alba y el duque de Alcalá, como ha estudiado muy bien Alfonso Pérez Sánchez.

El gran mecenazgo del conde de Monterrey fue seguido en Roma por el otro embajador español notable: don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, apasionado de la pintura, que ya tenía en su gran colección particular la *Venus del espejo* de Velázquez. Gaspar de Haro se puso enseguida en contacto con los medios artísticos

italianos, empezando por la Galería de Carlos Rosi, el amigo de Salvatore Rosa, y se dedicó a la compra de gran cantidad de cuadros, dibujos y grabados, incluida una versión pequeña de la *Fuente de los cuatros ríos*, de Bernini, el cual murió siendo él embajador en Roma. Del Carpio pasó después a Nápoles, como virrey, siguió adelante con su mecenazgo y sus colecciones, que se acercaban a los dos mil cuadros y eligió como pintor principal a Lucas Jordán, que decoró el palacio de los virreyes, convenciéndolo para que se viniera a España al servicio del Rey, que le pagó con gran generosidad, aficionando a los españoles a su colorido deslumbrante, que sería continuado después por Tiépolo.

Este mecenazgo de reyes, virreyes y nobles españoles contaba con el precedente de Carlos V y, sobre todo, de Felipe II, con mucho el mecenas más importante de la Europa de su tiempo. Por supuesto, en la tradición del mecenazgo español había ilustres próceres, desde el gran marqués de Santillana y sus descendientes de la familia Mendoza, hasta los Alba, Osuna, Fonseca, Guzmán o Vázquez de Molina. Pero el caso de Felipe II es excepcional. Ahora estamos asistiendo a la rehabilitación de la figura de Felipe II, en todos los sentidos desfigurada por demasiados enemigos y leyendas negras o piadosas. La gran labor de los historiadores ingleses y españoles está descubriendo una nueva personalidad, mucho más humana y objetiva del Rey prudente, hasta el punto de que, en el orden político, una persona tan rigurosa como J.H. Plumb, en el prólogo del libro de Parker sobre Felipe II no duda en escribir: “(Felipe II) es, medido con cualquier rasero, uno de los hombres más extraordinarios que jamás se sentaron en un trono en Europa. Creó un modelo de gobierno no sólo en España y sus posesiones europeas, sino también en Hispanoamérica y en las Islas Filipinas; un modelo que iba a durar trescientos años después de su muerte”.

Parker, que utilizó una documentación amplísima para su libro, nos ofrece un retrato biográfico mucho más humanizado de Felipe II, tanto en su vida familiar como en sus ocios y diversiones. Sin duda, Felipe II era un trabajador infatigable, frío y distante, que no se fiaba de nadie y controlaba personalmente todos los papeles, documentos y consejos de su gobierno. Pero a la vez, era un hombre amante de las diversiones, de una curiosidad sin límites y entendido en múltiples materias. Durante toda su vida fue lector de muchos y variados libros, que adquirió por millares hasta construir la mayor biblioteca privada de la Europa de entonces, con más de 14.000 volúmenes, que legó a la Biblioteca de El Escorial. Le fascinaba la geografía y la cartografía, encargó al pintor flamenco Antonio de las Viñas las famosas vistas de las ciudades de Castilla, ordenó a matemáticos y geógrafos que elaboraran las *relaciones topográficas de España*, y reunió la mayor cantidad de aparatos científicos, esferas astronómicas y mapas cartográficos de su tiempo; coleccionaba toda clase de estatuas en bronce y mármol, medallas, relojes, monedas y armaduras; era gran aficionado a los bosques y jardines, creando muchos de ellos en la Casa de Campo, Aranjuez, El Pardo, Sevilla o el Bosque de Segovia, importando infinidad

de plantas y jardines y mandando plantar por todo el país miles de árboles. Fue un gran mecenas de humanistas y eruditos; costeo la publicación de *La Austriada* de Juan Rufo; sostuvo a su cargo al gran Arias Montano y le patrocinó la edición de la *Biblia Políglota* de Amberes; patrocinó los trabajos científicos de Alonso de Santa Cruz, los cartográficos de Abraham Ortelius y los botánicos de Francisco Hernández, a quien envió a las Indias para que investigara la flora y la fauna, donde recogió y catalogó más de ochocientas especies entonces desconocidas en Europa, y fundó la Academia de Matemáticas de Madrid.

Sin embargo, todo ese mecenazgo empalidece al lado de su extraordinaria aportación al mundo del arte. Varias veces se había señalado la enorme e innovadora construcción de edificios y obras reales y su gran coleccionismo de pintura. Los palacios de Madrid, El pardo, Aranjuez, El Escorial, movilizaron el mayor número de arquitectos, pintores, escultores, fresquistas y orfebres de su tiempo. Y todo ello ha venido a quedar admirablemente reflejado ahora en el monumental estudio de Fernando Checa, *Felipe II mecenas de las artes*, que avala lo que dice Jonathan Brown en el prólogo a ese libro. Felipe II fue indiscutiblemente el mayor mecenas de la segunda mitad del siglo XVI, pero, además, dice Brown, “no fue únicamente un generoso mecenas de las artes: fue también uno de los más inteligentes y originales de toda la historia”. A partir de él, se produjo una revolución en el arte español.

Este gran mecenazgo de los reyes, virreyes, nobles y grandes eclesiásticos españoles será seguido en la Europa de la época por el que se ejerció en Francia, donde María de Médicis, Richelieu y Mazarino patrocinaban las obras de Rubens y de Poussin, de Pietro de la Cortona y del Guercino. El nuevo mecenazgo secular fue muy oportuno para los artistas, dado el evidente declive del papado en esa función. Los nuevos mecenas, políticos, civiles o eclesiásticos, significaron el apoyo decisivo en la evolución imparable de un proceso histórico que abría las puertas a una nueva sociedad burguesa.

En una excelente obra, *Patronos y Pintores*, Francis Haskell nos da una visión muy amplia de la realidad y evolución del mecenazgo en Italia, y tal vez sea un buen indicativo del conjunto el panorama evolutivo que él nos presenta de lo ocurrido en Venecia, uno de los mayores centros artísticos de Europa, lugar famoso y cosmopolita donde se cruzaban viajeros y visitantes de todas partes. En un principio, el gran mecenazgo había sido ejercido por el Estado, por los poderes de la República, y basta asomarse al Palacio de los Dogos para comprobarlo, del Verónés a Tiépolo, del Tintoretto a Guardi, del Tiziano a Palma. El otro gran patronazgo, el ejercido por la Iglesia y los clérigos, se halla igualmente presente en San Marcos y las mil iglesias y conventos venecianos, muchas de cuyas obras se hallan ahora en la Academia. Sin embargo debe observarse que, en Venecia, la Iglesia debía su esplendor a la total sumisión al poder del Estado y del estamento noble, que controlaron, por tanto, todo el mecenazgo artístico.

Al producirse la decadencia política del Estado veneciano, y en consecuencia de su mecenazgo, esta función pasó a ser asumida directamente por las grandes familias adineradas, muchas de ellas recientemente enriquecidas y ennoblecidas. Este cambio en el mecenazgo nos explica mejor que otras cosas algunas peculiaridades de la evolución artística. Mientras el gran mecenas era el Estado, algunas de las grandes obras de Veronés o Tintoretto, pongamos por caso, se dedicaban a la exaltación de Venecia, de la República y sus dogos. Cuando el mecenazgo pasó a las grandes familias, los pintores, como es el caso de Tiépolo, se dedicaron a exaltar a las familias mecenas en las pinturas de los techos de los palacios, en retratos y frescos. De la exaltación del Estado y de la divinidad se pasaba a la exaltación del individuo triunfante en sus asuntos privados, bajo la fecunda inspiración de los ducados que soltaba el nuevo patrón. La cosa se fue acentuando a partir del siglo XVIII, y vemos a las familias Morosini, Pesaro, Zenobio, Dolfín, Labia, Manin, competir en la exhibición de palacios, riquezas y obras de arte, mientras la aristocracia veneciana declinaba su poder político, hasta llegar a una exaltación nostálgica a mediados del XVIII, cuando las viejas glorias de la República pasaron a ser la gloria de la familia pintada en el techo del salón con sus virtudes de Fortaleza, Justicia y Templanza. Los Grassi, los Giustiniani, los Soderini hicieron pintar las apoteosis de sus familias en los palacios y casas de campo, y vemos a Pietro Barbárido haciendo incluir a sus sobrinos en el fresco de *La Fortaleza protegiendo a la Sabiduría* que Tiépolo pintó para él, siendo curioso que la última obra que Tiépolo pintó antes de salir de Venecia por última vez fue una espléndida exaltación y alegoría familiar, *La apoteosis de los Pisani*, en el gran palacio que esta familia había construido en las cercanías de Venecia. De modo que si los barones Thyssen mandan ahora pintar y colocar sus retratos a la entrada del museo que exhibe en Madrid su colección, no hacen más que seguir una vieja tradición.

Por supuesto, las nuevas circunstancias de la sociedad burguesa, que camina hacia su triunfo revolucionario, ejercen influencia en el arte de Venecia, tanto en el sentido de atraer artistas hacia los nuevos centros políticos y económicos como en el de aportar visitantes y residentes extranjeros que traen sus exigencias, en algunos casos muy decisivas, porque esos extranjeros van a convertirse en mecenas y coleccionistas notables. Tiépolo es requerido desde Alemania y desde España, y se presta a servir a los nuevos mecenas. En Alemania le encargan decorar la Residenz de Würzburg, un obispado que acaba de pasar a manos de Karl Philip Greiffenklau. A Tiépolo le mandan decorar la Kaisersaal, llena de ornamentación rococó, con temas de la historia medieval alemana, logrando un espléndido éxito artístico a pesar de que los temas fueran: *Apolo conduciendo a la novia de Federico Barbarroja*, *Beatriz de Borgoña*, cosa todavía asumible comparada con el gran fresco de techo de la gran escalera de palacio que, obviamente, tenía que representar a *Los cuatro continentes rindiendo homenaje a Karl Philip von Greiffenklan*. Después de Würzburg, Tiépolo vino a Madrid a glorificar en los techos del Palacio Real la Monarquía española.

Como ejemplos de residentes extranjeros en Venecia, que se convirtieron en los grandes coleccionistas y mecenas que Haskell estudia en su libro, podemos mencionar al Cónsul Joseph Smith y al Mariscal Schulemburg. Smith era un comerciante y hombre de negocios inglés asentado en Venecia, donde fue nombrado cónsul británico, gozando de gran estima por su protección a las artes y por su excelente biblioteca. Su palacio de Gran Canal era lugar de reunión de nobles letrados e intelectuales, amigos de las bellas ediciones y de los bellos cuadros que Smith coleccionaba, desde Sebastiano Ricci a la retratista al pastel Rosalba Carriera. Pero la gran significación de Smith en el mundo del mecenazgo se halla en su relaciones con Canaletto, que a partir de su encuentro con el cónsul inglés, encauzó toda su obra a través suya, dirigida en una gran parte hacia Inglaterra. Las vistas de San Marcos y del Gran Canal sustituyen a la glorificaciones heroicas y religiosas y a las escenas familiares que habían patrocinado los mecenas tradicionales, con la particularidad de adoptar ahora un aire de grandiosidad muy alejado de las pequeñas vistas de Venecia que habían hecho la fama de Canaletto antes de su encuentro con Smith, así como la contemplación de algunos cuadros de su espléndida colección, contribuyeron a la evolución artística de Canaletto, como al parecer ocurrió con una famosa obra de Vermeer, la *Dama tocando el virginal*, que Smith había comprado recientemente y que entusiasmó al pintor veneciano.

El Mariscal Schulemburg, el otro gran mecenas de aquellos tiempos venecianos, pertenecía a una familia sajona y había hecho una gran carrera en la milicia, retirándose al final de su vida a Venecia y Verona, donde se entregó a su coleccionismo y mecenazgo. Pero, mientras Smith impulsaba a Canaletto y a sus libres interpretaciones artísticas de las vistas venecianas, Schulemburg estaba obsesionado con encargar, a todos los artistas que trabajaban para él, retratos y más retratos de su hidrópica figura, o escenas exaltadoras de sus hazañas bélicas, ya se tratara de Piazzetta, Antonio Guardi o Simonini. En cambio el mariscal, a diferencia del cónsul, se preocupó por coleccionar también la escultura veneciana de su época, aunque sus relaciones más estrechas fueron con pintores, especialmente Guardi y Piazzetta, que tuvieron que dedicar una gran parte de su tiempo a realizar los encargos caprichosos y monomaniacos de Schulemburg.

Esta relación entre patronos y artistas nos muestra mejor que algunas teorías abstractas los condicionamientos en que se ha movido siempre la creación artística, ya se trate de patronos reales o eclesiales, nobles o burgueses, militares o comerciantes. En España, no disponemos de un estudio tan completo sobre este tema como el que Haskell realizó para Italia, pero hay aspectos parciales muy bien tratados en trabajos de Sánchez Cantón, Pérez Sánchez, Lafuente o Julián Gállego. Y quiero referirme brevemente a un libro de Juan José Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*.

Martín González, en su estudio de los patronos, mecenas y clientes de los artistas, nos muestra que, en el XVII y parte del XVIII, los mecenas continuarían

siendo los Reyes, la Iglesia y los grandes señores, que condicionaban sus encargos igual que sus homólogos italianos. Alonso Berruguete pintaba para Carlos V las banderas, las velas y demás componentes de la flota que viajaba con el Rey a Flandes, camino del Imperio, y pintaba retablos para las iglesias y monasterios de Valladolid o esculpía sillerías para la catedral de Toledo: su libertad de elección de temas era escasa y la genialidad creadora se movía en límites estrechos. En el Barroco nuestro mecenazgo cuenta con grandes protectores, agrupados en un sector eclesiástico y en un sector civil. En el eclesiástico, vemos a figuras como el cardenal Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, que promocionaba capillas como la del Sagrario, donde intervienen arquitectos, escultores y pintores, o como el arzobispo Monroy, en Santiago de Compostela, que protegió a Domingo de Andrade y Fernando de Casas Novoa, los autores de las grandes torres barrocas de la catedral de Santiago. En el caso del mecenazgo civil, dejando a un lado el patronazgo real y los pintores de cámara, que ya estudió tempranamente Sánchez Cantón, los protectores tienen normalmente carácter nobiliario, aunque hay algunos casos de mecenas pertenecientes a la burguesía. Se da ahora una acentuación del mecenazgo en el caso de la conjunción de la nobleza con un elevado cargo político, como es el caso del duque de Lerma, amante de las artes, cliente de Rubens, protector de Gregorio Fernández, de Carducho, de Pantoja de la Cruz. O como el caso del conde-duque de Olivares, primer protector de Velázquez, que realiza un agran labor de mecenazgo, a veces directamente para él y a veces para el Rey, como ocurrió, no sólo con Velázquez y Alonso Cano, sino en ese espléndido empeño que fue la construcción y decoración del palacio del Buen retiro de Madrid, que Jonathan Brown y J. H. Elliott han valorado muy justamente en su gran libro *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*.

Al mismo tiempo, el mercado se va extendiendo y los aficionados pueden adquirir las obras en almonedas y tiendas que los artistas abren directamente al público, aunque al principio ello se considera poco noble; y Julián Gállego refiere como, para defender la pintura como arte liberal, se exigía no disponer de “tienda ni obrador”, al estilo de la que, según Palomino, tuvo el primer Arellano. La afición y el coleccionismo se extienden y el mercado del arte se amplía con el envío de obras a Indias. Después, el mercado irá en aumento con las exposiciones, salones y demás progresos de la Ilustración, y el público comprador de arte de la burguesía cambiará los gustos, los temas y la libertad artística, que será defendida a ultranza en el Romanticismo, incluso con la aparición de los artistas malditos, como ejemplo de creación en contra de todo el sistema dominante, cosa impensable, por ejemplo, en el Renacimiento.

El que tenga dudas al respecto, aparte de lo que ya se ha dicho, haría bien en leer el libro de Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, que Alianza ha publicado a partir de la última edición renovada de la obra. Burke, que dedica en su libro un apartado a los patronos y clientes del Arte, establece cinco

clases de patronazgo, de los cuales tres existían ya en el Renacimiento. El patronazgo doméstico, el de encargo y el de mercado, que estaba emergiendo entonces. Los otros dos tipos de patronazgo serían: el de Academia —que implica un control gubernamental de la organización académica de escritores y artistas—, y el de subvenciones— que significa el otorgamiento de ayudas a los individuos creadores a través de fundaciones, públicas o privadas, que no suelen formular exigencias en cuanto a la producción que imagine el subvencionado. Los dos tipos de patronazgo que no existían en el Renacimiento, el sistema de academias y el de subvención de fundaciones, especialmente en el último caso, otorgan un margen de independencia creadora mucho mayor para los artistas. Peter Burke estudia las relaciones entre los artistas y los patronos y clientes en relación con la obra producida y juzga que los resultados son difíciles de generalizar, porque, a veces, la resistencia del artista a las indicaciones de sus patronos, como era el caso de Giovanni Bellini, tal vez fuera decisivo para el éxito y fijación de su estilo, mientras que otras veces el asesoramiento impuesto por el mecenas pudo contribuir a la excelencia de la obra, como parece ser el asesoramiento de Poliziano y de Marsilio Ficino que los Medici proporcionaron a Botticelli para su *Primavera*.

Las relaciones, pues, entre arte y mecenazgo, entre patronos y artistas, han sido siempre ambivalentes, pero —reconociendo la indudable influencia sobre el arte de nuestros días que pueden ejercer los galeristas, marchantes, directores de museos y de grandes instituciones artísticas, fundaciones y simples coleccionistas— la multiplicación de los clientes que compran obras de arte ha permitido un despliegue de libertad de creación, que no se tuvo en otras épocas de esplendor artístico. En nuestra época, la gran expansión del público de arte, que se apila en museos, exposiciones y galerías de arte, es a la vez efecto y estímulo de la labor de mecenazgo ejercida por el Estado, la Iglesia y las instituciones públicas, como era tradicional, y por el mecenazgo nuevo que realizan las fundaciones y las entidades mercantiles, ya sean bancos o grandes empresas, que dedican una parte de sus beneficios a prestaciones sociales. En ello puede haber una política de imagen institucional, pero el resultado es un estímulo notable para la creatividad y el disfrute de la obra de arte. La cosa no es nueva y sabemos que ya en la Grecia clásica, las familias adineradas debían contribuir con sus aportaciones al disfrute artístico común, erigiendo templos y esculturas conmemorativas o sufragando las representaciones teatrales, como fue el caso de Pericles, que financió la representación de *Los Persas* de Esquilo. El mecenazgo que patrocina exposiciones, instituye premios, compra y encarga obras de arte, establece becas y pensiones de estudios, funda museos o financia investigaciones es un elemento esencial del proceso de evolución y creación artísticas. En un mundo caracterizado por la expansión del artista independiente, liberado del patronazgo rígido de príncipes, de clérigos y aristócratas, que pinta lo que le place en función del mercado amplio de clientes, la libertad de expresión artística deviene una de las exigencias claves de la modernidad, y nadie pone en duda que, tanto el arte como la ciencia o la literatura, sólo florecen bien

en libertad. Ello implica que las diversas formas de mecenazgo, de nuestra época deben servir a la creación de las condiciones que potencien el despliegue de esa libertad creadora, y, sin diabolizar las cosas, es necesario denunciar los riesgos del dirigismo cultural, aún sabiendo que en algunos casos puede resultar positivo, y que, como ocurre con las guerras, no todo puede ser vanguardia, palabra, por cierto, que deriva directamente del lenguaje bélico, tanto si la referimos a la vanguardia artística como a la vanguardia del proletariado, cosa que explica a veces la coincidencia en la exaltación revolucionaria que experimentan las vanguardias políticas y artísticas, como ocurrió en la Ilustración y en la Revolución Rusa. Malevich dijo en una ocasión que “el cubismo y el futurismo fueron las formas revolucionarias en el arte que presagiaron la revolución de la vida política y económica de 1917”. Y, efectivamente, en el primer momento de la Revolución hubo en Rusia una explosión de vitalidad, experimentación y vanguardia en todas las artes. El constructivismo era una nueva estética revolucionaria; en el dibujo, la pintura y la escultura surgen las innovaciones de Tatlin, Gabo o Pusner, así como las abstracciones de Kandinsky y Malevich; en el teatro vemos los experimentos de Meyerhold y Tairov; en poesía surgen futuristas como Maiakovski y simbolistas como Block y Belii; en la ficción, aparecen los escritos de Zamiatin, Babel y Bulgakov; en el cine las películas de Einsestein y Pudovkin. Lo que se dice una auténtica explosión creadora. Poco después, en la década de los 30, el totalitarismo político y el dirigismo cultural del stalinismo acabaron con la creación, y muchas veces con la vida, de tanto artista innovador. El ominoso “realismo socialista”, declarado arte oficial de la dictadura sobre el proletariado y sobre el ingenio, sumió a la cultura rusa en un túnel de horror y represión, de ningún modo comparable a las manipulaciones artísticas del capitalismo que se empeñaban en pregonar algunos progres de salón de la moda marcusiana. Hoy todos sabemos a donde conduce el monopolio político de la cultura, aunque se revista con la ideología pseudo progresista y salvadora de la lucha contra la alienación. Por eso, la mejor garantía de la libertad artística, y de todas las libertades, se halla en el pluralismo competitivo que multiplica los mecenas de arte, los mecenazgos libres, las aportaciones competitivas de las instituciones y los agentes sociales, que abran el mundo de la confrontación cultural y eviten el monopolio de los poderes concentrados, políticos y económicos, que acaban siempre en el sectarismo, la camarilla, la dictadura oficialista, el prebendismo partidista y el *gulag* para el discrepante. El mercado libre, la creación y la iniciativa libres, el mecenazgo libre y la sociedad abierta son las condiciones para una cultura libre y creadora. Lo demás, incluida la supuesta función manipuladora de premios y mecenazgos, es mera palabrería inconsciente y superficial, o, lo que es peor, servilismo lacayo de los monopolios varios que nos rodean. Goethe ya sabía que algunos dicen luchar por la libertad, pero que, en el fondo, si se mira bien, se trata de siervos contra siervos. Solamente desde la comunidad libre se puede garantizar la búsqueda y la creación libre del hombre independiente para elegir su camino.