

# En torno a Juan de Butrón: nuevas aportaciones biográficas y estudio de la liberalidad de la pintura a partir de los *Discursos apologéticos*

Claudia Lozano Serrano

Máster Universitario en Historia del Arte

Contemporáneo y Cultura Visual



MÁSTERES  
DE LA UAM  
2021-2022

Facultad de Filosofía y Letras



## **En torno a Juan de Butrón: nuevas aportaciones biográficas y estudio de la liberalidad de la pintura a partir de los *Discursos apologéticos***

New Biographical Contributions Concerning Juan de Butrón and a Study of the Liberality of Painting from His *Discursos apologéticos*

---

Trabajo de Fin de Máster: Historia del Arte en la Edad Moderna: tradición clásica y mundo globalizado. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.

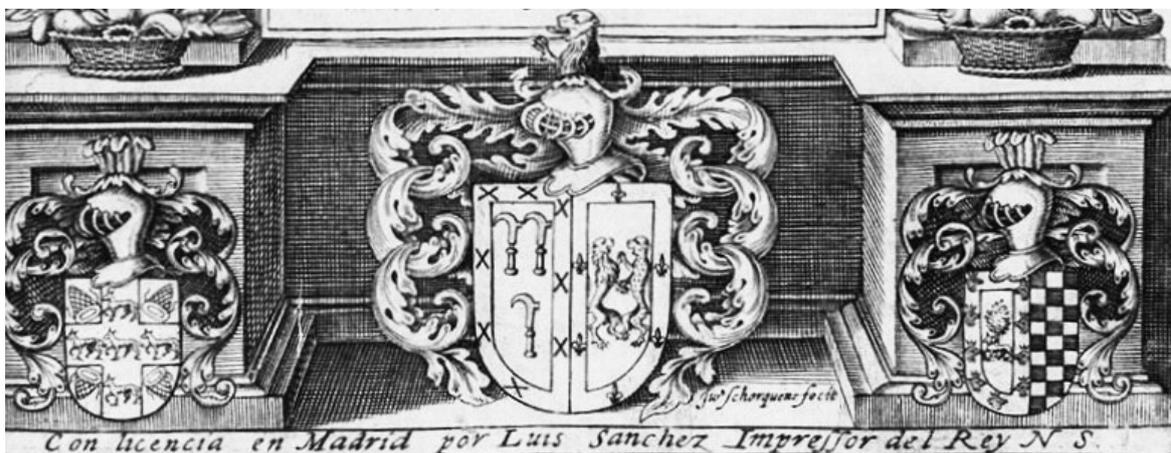
Universidad Autónoma de Madrid. Curso 2021-2022

Convocatoria ordinaria

Número de palabras: 20.000

Claudia Lozano

Tutores: Miriam Cera y José Riello





## Índice

|  |           |
|--|-----------|
| <b>RESUMEN</b> .....   | <b>5</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....  | <b>5</b>  |
| <b>PARTE I. SEMBLANZA BIOGRÁFICA</b> .....   | <b>7</b>  |
| <b>Biografía y estado de la cuestión</b> .....   | <b>7</b>  |
| <b>Nueva documentación</b> .....   | <b>9</b>  |
| <b>PARTE II. LOS <i>DISCURSOS APOLOGÉTICOS EN QUE SE DEFIENDE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA</i></b> ..... | <b>37</b> |
| <b>La liberalidad de la pintura: cuestiones teórico-filosóficas</b> .....  | <b>37</b> |
| <b>La liberalidad de la pintura: cuestiones religiosas</b> .....   | <b>44</b> |
| <b>La liberalidad de la pintura: cuestiones económico-sociales, académicas y políticas</b> .....                 | <b>54</b> |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....  | <b>65</b> |
| <b>ILUSTRATIVAS</b> .....  | <b>69</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....  | <b>79</b> |
| <b>LISTADO DE ILUSTRATIVAS</b> .....   | <b>89</b> |



## **RESUMEN**

Juan de Butrón es una figura fundamental dentro de la literatura artística española del Siglo de Oro, en particular en relación con la cuestión que en ella tuvo mayor relevancia: la defensa de la liberalidad, la nobleza y la ingenuidad de la pintura. Su singularidad no solamente se halla en el plano teórico, sino que se extiende igualmente a diversas circunstancias que jalonaron su vida. Es por ello que este trabajo aborda un estudio pormenorizado del personaje, tanto desde el punto de vista de su obra, a través del análisis de sus principales contribuciones a la tratadística artística del momento; como desde el biográfico, a partir del descubrimiento de nuevos documentos sobre su vida.

## **INTRODUCCIÓN**

La España del siglo XVII es un periodo caracterizado por todo tipo de transformaciones. En el ámbito del arte, una de ellas vino de la mano de la tratadística y versó sobre el reconocimiento de la liberalidad y la nobleza de la pintura, así como de aquellos que la profesaban, pues los pintores ansiaban deslindarse de la consideración de artesanos —y de todo lo que ello conllevaba— para adquirir un nuevo papel de artista dentro de la sociedad. Es en este marco en el que se encuadra la obra de Juan de Butrón y por ello no solamente se aportan nuevos datos sobre su vida, sino también un análisis de su tratado, insertándolo en el contexto en que fue concebido y redactado. Por la propia naturaleza de este trabajo, se ha optado por dividir su contenido fundamentalmente en dos partes: una primera que trata sobre cuestiones biográficas, y otra dedicada al análisis de su obra, que hasta el momento no había sido estudiada con detenimiento. Para la primera parte se han manejado, sobre todo, una serie de documentos inéditos que permiten arrojar nueva luz sobre la vida de Butrón. Para la restante, hay que especificar que, aunque el tratado abordado está distribuido en quince discursos, en este trabajo no se ha realizado un examen pormenorizado e individual de cada uno de ellos, sino que se ha considerado más oportuno englobar todo su contenido en tres cuestiones principales relacionadas con la defensa de la liberalidad de la pintura para tratar de demostrar que en el Seiscientos español aquella constituyó un dilatado fenómeno teórico-filosófico, religioso, económico-social, académico y político que evidencia todo un proceso reivindicativo que, partiendo de las cuestiones más teóricas, finalmente desembocó en auténticas consecuencias prácticas sobre la valoración y la consideración social de la pintura y de sus practicantes.



## PARTE I. SEMBLANZA BIOGRÁFICA

### Biografía y estado de la cuestión

Hasta el momento, los escuetos datos biográficos que se conocían sobre Juan de Butrón proceden de referencias que el mismo autor apuntó en sus escritos. De ellas podemos extraer que nuestro personaje, quien declara ser profesor en ambos Derechos —civil y eclesiástico— y abogado del Consejo de Castilla, nació en 1603 —la fecha de su muerte se desconoce— y era natural de La Rioja. Esto último se deduce a propósito de unos comentarios en los que alude a su relación de amistad y paisanaje con el poeta Esteban Manuel Villegas, quien nació en 1586 en el municipio riojano de Matute. La figura de Butrón es significativa principalmente por sus contribuciones a la tratadística de arte del Siglo de Oro español. Son tres los escritos que realizó: los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* publicados en 1626 (fig. 1); la sección que le correspondía en el *Memorial informatorio de los pintores* de 1629 sobre el pleito sucedido en 1627 —en el que además ejerció de abogado defensor de los pintores contra el fiscal del Consejo de Hacienda— (fig. 2); y la *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores*, fechada en 1627. En ellos demuestra una marcada erudición y un absoluto dominio de las fuentes clásicas y jurídicas que emplea hábilmente para elaborar una serie de reflexiones y reivindicaciones sobre la pintura, su liberalidad y sus derechos.

Y hasta aquí podemos tratar sobre la vida de Butrón, pues esta limitación de datos se extiende igualmente a las investigaciones que han dedicado brevísimas líneas a su figura o a su obra.

Los primeros autores que así lo hicieron plasmaron una valoración más bien negativa que infravaloraba el tratado de Butrón y que lo relegaba a una mera imitación de la *Noticia general para la estimación de las artes* que Gaspar Gutiérrez de los Ríos publicó en 1600. Marcelino Menéndez Pelayo no dudó en calificar los *Discursos* de nuestro jurista como “uno de los más pedantescos y farragosos alegatos” para demostrar la nobleza de la pintura<sup>1</sup>. Le seguiría Francisco Javier Sánchez Cantón al reducir el manejo de las fuentes empleadas en el tratado únicamente a las *Vite* de Giorgio Vasari y la *Historia de la Orden de San Jerónimo* de fray José de Sigüenza, a la vez que apuntó la

---

<sup>1</sup> Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, “La estética de los preceptistas de las artes del diseño durante los siglos XVI y XVII. Tratadistas de arquitectura: Diego Sagredo, los traductores de Vitruvio, Serlio y Alberti. La «Varia commensuración» de Juan de Arphe. Tratadistas y críticos de pintura: don Felipe de Guevara, Pablo de Céspedes, Butrón, Carducho, Pacheco, Jusepe Martínez, Sigüenza, etc.”, en *Historia de las ideas estéticas en España* (ed. de Gerardo Bolado), Tomo I., volumen II., Cantabria, Ediciones Universidad Cantabria, 2012, p. 647.

simplicidad de los datos ofrecidos sobre los artistas<sup>2</sup>. Igualmente, Juan Antonio Gaya Nuño remarcó la supuesta aleatoriedad con la que Butrón cita a los pintores españoles y halló tanto en el tratado como en el *Memorial* un contenido deficiente y divagatorio que perseguía eludir una sentencia justa<sup>3</sup>. Más adelante, Julián Gállego ofreció una especie de síntesis del contenido de cada discurso, pero no dejó de referirse al tratado como “farragoso, pesado, desaliñado”<sup>4</sup>.

Sería Francisco Calvo Serraller quien realmente trataría de llevar a cabo el primer intento de valorar la obra de Butrón, tanto por su información como por el dominio de las fuentes. Afirmó así su importancia para la pintura, centrándose sobre todo en su finalidad religioso-moral y recogió la exigua información biográfica sobre el personaje —tarea que fue seguida más adelante por parte de Javier Portús<sup>5</sup>—. Calvo Serraller también mencionó por primera vez la *Epístola*<sup>6</sup>. Posteriormente encontramos ya sintéticas descripciones sobre la estructura del tratado y su contenido<sup>7</sup>, así como alusiones al parangón entre la pintura y las siete artes liberales que Butrón realiza<sup>8</sup>. Por otro lado, se ha recurrido a su tratado para apuntar contadas cuestiones sobre las relaciones que se establecen entre la teoría de la pintura religiosa del Siglo de Oro y la retórica<sup>9</sup>. En ocasiones, incluso, la obra de Butrón únicamente se menciona como un ejemplo más de los tratados de la liberalidad de la pintura y la pugna fiscal de los pintores<sup>10</sup>; o como un caso más de las relaciones de pintores españoles de inicios del Seiscientos que excluyó al artista Juan de Juanes<sup>11</sup>. No obstante, trabajos posteriores han incidido un tanto más en la obra de Butrón con respecto

---

<sup>2</sup> Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Tomo II. Siglo XVII: Pablo de Céspedes, Juan de Butrón, Vicencio Carducho, Francisco Pacheco, Fr. Francisco de los Santos, Lázaro Díaz del Valle, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y Centro de Estudios Históricos, 1933, pp. 24-31.

<sup>3</sup> Juan Antonio GAYA NUÑO, *Historia de la crítica de arte en España*, Bilbao, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 35-36.

<sup>4</sup> Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte, 1976, pp. 73-82.

<sup>5</sup> Javier PORTÚS, “Juan de Butrón”, *Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia* [en línea], <https://dbe.rah.es/biografias/93047/juan-butron> [Consulta: 5 de junio de 22].

<sup>6</sup> Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 195-198.

<sup>7</sup> Karin HELLOWIG, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1999, pp. 51-53.

<sup>8</sup> José RIELLO, “Geometría (a esa Arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 15 (2005), pp. 181 y 190-193; e Inmaculada LÓPEZ VÍLCHEZ, “Perspectiva y consideración social del artista”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 36 (2005), p. 306.

<sup>9</sup> María Victoria PINEDA, “«Dum viguit eloquentia, viguit pictura» (De literatura artística y arte literario, con ejemplos del libro segundo de Pacheco)”, en I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. 1, Navarra, Universidad de Navarra, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro), p. 192; y Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, pp. 60, 131, 138, 270.

<sup>10</sup> Juan Antonio DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ y Susana FERNÁNDEZ DE MIGUEL, “Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal”, *Archivo Español de Arte*, tomo 83, n.º 330 (2010), p. 154.

<sup>11</sup> Miguel FALOMIR, “La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte, n.º 12 (1999), p. 136.

a cuestiones económicas, fiscales y jurídicas a las que la pintura del momento se encontraba sujeta<sup>12</sup>, así como a la controversia que suponían las imágenes lascivas para la liberalidad de la pintura<sup>13</sup>. Por último, la investigación más reciente en la que se incluye a Butrón analiza el *Memorial* de 1629 con una sección dedicada a la aportación de cada uno de sus autores. En el caso de Butrón, el asunto se centra en la relación entre derecho y pintura, con algunas referencias a sus *Discursos*<sup>14</sup>. A ello hay que añadir la recensión sobre esta última investigación, reseña en la que claramente se otorga por vez primera a Butrón el papel decisivo que logró la victoria de los pintores en el pleito de 1627<sup>15</sup>.

### **Nueva documentación**

Tras estas líneas, se hace evidente la reducida fortuna crítica sobre la obra de Butrón, pero especialmente sobre sus aspectos biográficos. Es por ello que a continuación se presenta el análisis de una serie de documentos que, por la coincidencia nominal, la correspondencia cronológica y el absoluto dominio del lenguaje y las fuentes jurídicas — algunas de ellas también presentes en los *Discursos*—, así como diversas cuestiones que son referenciadas más adelante, permiten plantear el desarrollo de un nuevo episodio sobre la vida de nuestro personaje y su relación con la Orden de San Agustín.

Fue el pontífice Alejandro IV quien, siguiendo las pretensiones del IV Concilio Lateranense consistentes en admitir reglas comunes existentes, dio lugar a la creación jurídica de la Orden de Ermitaños de San Agustín con la llamada Gran Unión de 1256 a través de la fusión de diversas órdenes bajo el mandato de un mismo prior general<sup>16</sup>. Más adelante, en 1543, Jerónimo Seripando, elegido prior general de la Orden agustiniana en 1539<sup>17</sup>, propuso la revisión de las constituciones ratisbonenses de 1290 —que componían la estructura jurídica de la Orden— para adaptar sus leyes al contexto<sup>18</sup>. No se modificó la legislación medieval, sino que los cambios proponían la centralización del poder en los

---

<sup>12</sup> José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, pp. 180-182.

<sup>13</sup> Enrique CORDERO DE CIRIA, “«Con la ocasión de ponerlos desnudos, y castos». Lascivia y castidad en la pintura del Siglo de Oro”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, pp. 120-123.

<sup>14</sup> Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ, *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Con estudios y notas complementarias de Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2018, pp. 43-46.

<sup>15</sup> José RIELLO, “Reseña: A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez (coords.) *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Con estudios y notas complementarias de J. L. González García y A. Urquizar Herrera”, *Archivo Español de Arte*, vol. 92, n.º 367 (2019), pp. 342-343.

<sup>16</sup> José RODRÍGUEZ DÍEZ, “Historia de la Orden de San Agustín en la época de Fray Luis de León”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, vol. XI (1992), p. 135.

<sup>17</sup> David GUTIÉRREZ, *Los agustinos desde el protestantismo hasta la restauración católica, 1518-1648*, Roma, Institutum Historicum Ordinis Fratrum S. Augustini, 1971, p. 42.

<sup>18</sup> GUTIÉRREZ, 1971, p. 63.

capítulos generales y la dependencia de todas las provincias de un superior con el fin de establecer la unidad de la Orden. Estas constituciones fueron aprobadas en 1551 por Julio III mediante un breve papal<sup>19</sup>. Tadeo Guidelli, próximo prior general electo en 1575, insertaría en ellas el derecho tridentino sobre los religiosos y el derecho penal propio, entre otras novedades<sup>20</sup>.

Así, durante los siglos XVI y XVII se crean en España<sup>21</sup> nuevas provincias canónicas territoriales regidas por superiores provinciales subordinados a la autoridad de un prior general<sup>22</sup>. Sobre todo en Andalucía se va dar un intenso fenómeno de expansión y cristalización de las órdenes religiosas emprendido ya con anterioridad durante el Medievo. Esta política expansiva del clero regular propició una gran profusión conventual originada en parte por el Concilio tridentino y el fuerte sentimiento religioso de la población, pero también por el poder económico del territorio, que posibilitaba el sustento eclesiástico<sup>23</sup>. No obstante, a partir de 1607 la provincia de Castilla se vio afligida por disensiones que obscurecieron la paz, y concretamente en Andalucía se produjo una división en el año 1644<sup>24</sup>. Se sucedieron así alborotos, parcialidades y desencuentros conformando enfrentamientos e inobediencias que provocarían una serie de altercados en el gobierno agustino del provincial hasta que en 1645 Tomás Herrera fue nombrado en Madrid para este cargo por el nuncio apostólico —figura sobre la que recaía la función diplomática en representación del papa<sup>25</sup>—.

Precisamente el origen de estas truculentas circunstancias se remonta a las elecciones que se sucedieron en el año 1641 para escoger al provincial de la Orden de San Agustín de Andalucía, pues provocaron una serie de acusaciones, rivalidades y pleitos entre diversos miembros de la Orden protagonizados principalmente por Juan de Butrón junto a Francisco Nuño y Francisco de Vargas. Así, a partir de la ordenación de seis documentos que constituyen informes por parte de algunos de ellos en los que declaran sus peticiones, defensas y versiones, se ha tratado de establecer una narración secuencial —según sus testimonios— sobre los hechos que acontecieron desde las dichas elecciones hasta que Butrón fue desterrado de la provincia en 1644. No obstante, se debe

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>21</sup> En 1526-27 la provincia de España se dividió en dos: Castilla y Andalucía. Volvieron a unirse en 1541, pero se fraccionaron nuevamente desde 1582 hasta la secularización de 1835.

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ DÍEZ, 1992, p. 136.

<sup>23</sup> Salvador RODRÍGUEZ BECERRA, “Las órdenes religiosas y la religiosidad en Andalucía durante el Barroco”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca: IV. Ciencia, Filosofía y Religiosidad* (Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007), Antequera, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pp. 1-3.

<sup>24</sup> Basilio ESTRADA ROBLES, *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX*, Madrid, Revista Agustiniiana, 1988, p. 43.

<sup>25</sup> ESTRADA ROBLES, 1988, pp. 43 y 461.

tener en cuenta que estos informes cuentan con numerosos y complejos argumentos jurídicos que no han sido analizados profundamente —pues no hay que olvidar las significativas aportaciones del pensamiento agustino a la filosofía del Derecho, así como la marcada tradición jurídica que caracterizó a la Orden<sup>26</sup>—, sino que se han seleccionado aquellos más elementales y que resultan primordiales para la comprensión de los sucesos que rodearon en esos momentos a la figura de Juan de Butrón<sup>27</sup>. A ello hay que añadir la ausencia de interés en la bibliografía sobre estos fenómenos, dado que la historia hispano-agustiniana ha incidido en los hechos relativos a los capítulos generales, pero no a los provinciales. Ya el Padre Estrada Robles apuntaba la necesidad de revisar esos encuentros al afirmar que “por los informes sobre algunos Capítulos provinciales, queda manifiesta la necesidad de una constante revisión de nuestra vida y de nuestras leyes”<sup>28</sup>.

\*\*\*

En 1643, es Francisco Nuño el primero en volcar sus declaraciones y discordancias sobre las circunstancias (fig. 3). Así, relata que, en 1641, siguiendo las normas de la Orden de San Agustín y siendo costumbre en la provincia de Andalucía, el provincial actual, que en ese momento era el maestro fray Francisco Liaño, debía convocar capítulo para la elección del próximo que ocupase dicho cargo<sup>29</sup>. Liaño convocó la votación en el convento de Granada el sábado 20 de abril de 1641, pero un día antes de la celebración, los electores le comunicaron que no llevase a cabo la elección porque los maestros fray Francisco Terminiñón, fray Alonso de Castilla —quien presidía el capítulo—, fray Juan de Butrón y otros veintinueve aliados suyos, se habían unido y puesto de acuerdo para que Terminiñón saliese elegido a la fuerza, amenazando con violencia y uso de armas a los electores del convento de Granada, “diziendo expressamente, q[ue] a lançadas , y escopetazos le avían de sacar, a pesar de los votos”<sup>30</sup>. Ello provocó que Liaño prorrogase

---

<sup>26</sup> Véase Bonifacio DIFERNAN, “La Orden Agustiniiana y los estudios jurídicos en la época clásica española”, *Anuario de historia del derecho español*, n.º 25 (1955), pp. 775-790. Ello podría explicar que personajes formados en la disciplina jurídica acabasen ostentando cargos religiosos, pues al fin y al cabo eran los más entendidos en la normativa canónica. De hecho, Agustín de Barbosa, también maestro en ambos Derechos como Butrón y firmante de alguno de los informes de la parte contraria que tratamos, llegó a ser abad, protonotario apostólico e incluso obispo.

<sup>27</sup> Para el manejo de los documentos se ha seguido una transcripción literal, añadiendo únicamente las tildes pertinentes para facilitar la comprensión lectora.

<sup>28</sup> ESTRADA ROBLES, 1988, p. 22. Para cuestiones más generales y relativas a la espiritualidad de la Orden, véase Teófilo VIÑAS ROMÁN, *La Orden de San Agustín: orígenes, pervivencia, carisma, espiritualidad: la institución monástica agustiniana en su historia*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2010.

<sup>29</sup> En este contexto, el término “capítulo” corresponde a la reunión extraordinaria de los miembros de una orden religiosa, la cual suele convocarse para la toma de decisiones que poseen una cierta importancia.

<sup>30</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Francisco NUÑO (O.S.A.), *Por el Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de S. Agustín de Andaluzia. Sobre la justa retencion de una Bula de su Santidad, y letras del Reuerendissimo, en que se les despojan de oficio a èl, y a todos los Prelados de la Prouincia*, s.l., s.n., s.a. [1643].

la elección del prior provincial hasta que el nuncio apostólico —cargo que fue ocupado en España por Cesare Facchinetti de 1639 a 1642 y por Giovanni Giacomo Panciroli de 1642 a 1644— y el monarca Felipe IV pusiesen a todos a salvo y en libertad.

Mientras tanto, los maestros Castilla, Terminiñón y Butrón, junto a sus hombres, se declararon preladados sin tener en cuenta los votos, pues los manipularon eliminando aquellos que no les resultaban favorables y multiplicando los que les convenían. Acto seguido, declararon provincial a Terminiñón, así como a sus hombres en el resto de oficios. Ante estas circunstancias, Liaño y otros recurrieron al nuncio quien, tras comunicarle lo ocurrido, declaró nulo todo lo realizado por aquellos tres maestros y sus consortes. De este modo, se estipuló la celebración de otro capítulo de elección, igualmente en el convento de Granada, el 26 de octubre de ese mismo año. Y para que Castilla, Butrón y Terminiñón no volviesen a actuar con la violencia anterior, se dispuso un presidente, el obispo de Córdoba, en nombre del prior general<sup>31</sup>, para que

fuesse a presidir al dicho Capítulo, con facultad de expeler del Capítulo los electores que juzgasse, y especial para calificar cada uno de los votos que devían concurrir: y con cartas de más a más, para echar del Capítulo al dicho maestro Terminiñón, y los q[ue] le turbasen<sup>32</sup>.

No obstante, Alonso de Castilla debía ir como presidente porque anteriormente el prior general lo había nombrado como tal en el primer capítulo. El rey, por su parte, para asegurar la concordia, envió una carta a la Chancillería de Granada en la que les daba permiso para que incorporasen a una persona encargada de mantener el orden si consideraban que, de ese modo, se evitarían ciertos inconvenientes. Dicho cargo lo ocuparía Francisco Robles de la Puerta, oidor de esa misma Chancillería.

---

PORCONES/178(22), fol. 1v. A estos hechos también habría aludido Agustín de Barbosa en el voto 47 de sus *Votorum decisivorum et consultivorum* de 1643, véase: Isabelle POUTRIN, “Los votos del canonista Agostinho Barbosa en la nunciatura de España (c. 1635-1641)”, en R. M. Alabrús Iglesias, J. L. Betrán Moya, F. J. Burgos Rincón, B. Hernández, D. Moreno y M. Peña Díaz (coords.), *Pasados y presente: estudios para el profesor Ricardo García Cárcel*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània, 2020, p. 840.

<sup>31</sup> Este cargo fue ocupado por Hipólito Monti de Finale desde su elección mediante capítulo celebrado en Roma en el año 1636. Acorde con la normativa, su gobierno debía finalizar en 1642, pero Urbano VIII lo prolongó seis años con el fin de castigar a un grupo de frailes que en 1640 habían presentado un libelo difamatorio a un oficial de la curia romana para suspender al prior general, así como por inconvenientes de las guerras. Por tanto, el generalato de Monti finaliza en 1645, siendo reemplazado por Fulgencio Petrelli de Sigillo tras su elección mediante capítulo general, todos los cuales durante la Edad Moderna fueron celebrados en Italia desde 1470; véanse GUTIÉRREZ, 1971, pp. 75-77 y Basilio ESTRADA ROBLES, *Gobierno de la Orden Agustiniiana a través de los siglos*, Madrid, Revista Agustiniiana, 2005, pp. 456-468.

<sup>32</sup> BNE, NUÑO, PORCONES/178(22), fol. 2r.

Se dio comienzo así a la elección el 26 de octubre, pero la examinación y legitimación de los votos hubo de prorrogarse hasta el 28, día en que se publicó la cifra final de votos legítimos, siendo esta de 80 en total, de los cuales 79 correspondían a la designación de fray Francisco Nuño. Así se confirmó por parte del presidente, finalizando el capítulo el 30 de octubre y sucediéndose con éxito todos los procesos legales que lo acreditaban y legitimaban, a la vez que se comunicó el resultado en todos los conventos de la provincia sin ningún tipo de contradicción.

Pero esta atmósfera de paz y conformidad finalizó en octubre de 1642, dado que Terminión se dispuso a ejecutar mandatos a muchos de los conventos de Andalucía con la ayuda de sus consortes, pues iban declarándose como provincial, priores y prelados, pregonando que no se obedeciese al maestro Nuño. Al enterarse este de lo que estaba sucediendo, mandó celebrar un capítulo en noviembre de ese año, pero Butrón y los demás se resistieron. Más adelante, Nuño supo que la negación de su obediencia provenía de unas noticias que Terminión, Castilla y Butrón tenían de Roma, en las que se afirmaba que se había anulado su elección como prior provincial. Pero eso no es todo: Nuño también recibió la notificación de que el maestro Butrón, quien era prior del convento de Córdoba en ese momento, sin su permiso, había abandonado su posición para ir a Castillo de Garcimuñoz (Cuenca), donde convocó capítulo y manifestó una información que dijo ser del prior general, en la que se declaraba provincial a su persona, por lo que mandaba que se negase la obediencia al maestro Nuño. Este mismo proceso lo iría repitiendo en otros de los conventos de la provincia. Al percatarse de lo acontecido, Nuño acudió al nuncio para que se recogiesen esas letras. Y así se hizo, pero Butrón respondió que ya las había presentado, pues “ocultamente vino a esta Corte, sin entrar en el Convento, y hizo presentar las letras al señor Nuncio”<sup>33</sup>. Ello había sido posible porque José Camerino<sup>34</sup>, su procurador, las trajo y pidió su cumplimiento y obediencia. El asunto no finalizaría aquí, sino que, más adelante, Camerino solicitó también que todos los religiosos que no obedeciesen a Butrón fuesen excomulgados. En este ambiente, Butrón se dispuso a dictar todo tipo de órdenes, convocar capítulos, expulsar a los priores, nombrar presidentes y excomulgar a prelados y súbditos en todos los conventos de Andalucía —incluso por la fuerza y mediante el uso de armas— que no obedecieran y reconocieran a Nuño como prior provincial.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, fol. 4r.

<sup>34</sup> José Camerino nació en Fano, pero a principios del XVII se trasladó a Madrid, donde después frecuentaría el ambiente literario del momento, especialmente dentro del círculo de amigos de Lope de Vega. Camerino se sustentó económicamente por estar al servicio de la Nunciatura, ostentando el título de procurador de los Reales Consejos y Tribunal de la Nunciatura.

Ante estas escandalosas circunstancias, el maestro Nuño suplicó al nuncio que solicitase la supresión y no renovación del mandato de Butrón. Y así se produjo, pero Butrón hizo caso omiso, pues seguía violentando los conventos, despojando a priores e incluso “jactándose en carta original de quatro de abril de 1643 q[ue] aunque el señor Nuncio despachó los dichos mandamientos de no innovar, él puede proseguir, y q[ue] le tiene asegurado, q[ue] en todo caso le dará agravatorias”<sup>35</sup>. De hecho, en otro documento (fig. 4) se hace alusión a que el prior general había enviado un memorial al papa en el que se le pedía la prolongación del gobierno del provincial para perfeccionar su oficio y “para poder visitar los Conventos, que no ha visitado”<sup>36</sup>, pues los cuantiosos pleitos en los que se había visto imbuido le habían impedido dicha tarea.

No obstante, Nuño explica los contratiempos que eso supondría, ya que la provincia de Andalucía tuvo ya anteriormente grandes controversias por su división en dos parcialidades: una que es denominada “de Provincia”, y otra “de Sevilla y Extremadura”. Al suceder cuantiosos conflictos entre ambas partes, el papa había dictado que los oficios de provincia se eligiesen alternativamente cada tres años. Así, el 19 de abril de 1641 Francisco de Liaño había cumplido su trienio, y siendo de la parcialidad de Sevilla y Extremadura, la futura elección correspondía a la parcialidad de Provincia. Por tanto, no podía ser prior provincial Butrón de nuevo, pues ya desde 1641 hasta 1643 se habían sucedido dos años del trienio, y si se nombraba hasta 1646, el trienio de la parcialidad de Provincia se extendería a cinco años, negando así a la otra parte el derecho a elegir y generándose todo tipo de conflictos que atentaría contra la paz y el bienestar de la provincia. Además, Nuño, en otro documento, argumenta que si se le permitían esas acciones al prior general que habían llevado a Butrón hasta su cargo, todos los demás de su oficio “querrán hazer lo mismo y no habrá elección alguna de Provincial, ni celebración de Capítulo, que no esté sujeta a la misma novedad” (fig. 5)<sup>37</sup>, pues si ello había sido posible después de una elección pacífica, “mucho más se puede temer en otras, donde huviere (como sucede de ordinario) desconformidad en los Electores”<sup>38</sup>. Asimismo, un

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, fol. 5r.

<sup>36</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, AGUSTINOS, *Hase procurado, y deseado ceñir este resumen à terminos mas breves, aunque à ninguno parecerà largo, lo que es precissamente necessario; pues la breuedad, dize el Gran Padre S. Agustin, no consiste en que se diga menos, sino en que no se diga, lo que no conduze para el intento que se quiere persuadir*, s.l., s.n., s.a. [1644], VE/180/39, fol. 57r.

<sup>37</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Francisco NUÑO (O.S.A), *Por [El Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de la Orden de S. Agustin en la Prouincia de Andaluzia, y consortes.] Con el Maestro Fr. Iuan Butron, y co[n]sortes, Religiosos de la Orden de San Agustin, de la Prouincia de Andaluzia. Sobre la retencion de un Breue de su Santidad, y letras del General de la dicha Orden, en que se anula el Capitulo vltimo que se celebrò en la dicha Prouincia, y manda despojar de sus oficios al Prouincial, y los demas electos en el*, s.l., s.n., s.a. [1643], PORCONES/178(21), fol. 19v.

<sup>38</sup> BNE, NUÑO, PORCONES/178(21), fol. 19v.

informe realizado para la misma causa incluye una carta escrita por el rey en la que sostiene su apoyo sobre la elección de prior provincial mediante capítulo y no a través de otros medios:

Y por la devoción que tengo à vuestra Sagrada Religión, y lo que deseo que su observancia Regular vaya siempre en aumento, os ruego, y encargo mucho, q[ue] qualesquiera Magisterios supernumerarios, y otras qualesquier exempciones, que vinieren de Roma, se contradigan por todos los medios lícitos, que a vosotros se os ofrecieren; y que la elección de Provincial, y los demás oficios se hagan en el Capítulo, conforme a vuestras leyes, sin alterar en ellas por respecto alguno, encaminando las cosas a mayor servicio de nuestro Señor, y bien, y aumento de vuestra religión, que demás que cumpliréis en ello con vuestra obligación, yo me tendré de vosotros por muy servido<sup>39</sup>.

Por todo ello, el maestro Nuño suplica al rey y al Consejo de justicia que se retengan las letras en las que se prolonga la elección de Butrón y se reponga<sup>40</sup> lo sucedido hasta el momento, pues todo eran “excesos de malos, y ambiciosos religiosos”<sup>41</sup>:

Los Predicadores, los Maestros (...) ambiciosos como si contendiesen la púrpura, se han buuelto tan Doctores de soberbia, deviéndolo ser de humildad, que a los novicios de los Conventos, a los no Sacerdotes, y humildes, por adquirirlos a su facción, y apartarlos de la obediencia del Provincial, los han enseñado, y están enseñando a pretender las Prelacias a lançadas, armándolos, para introducirlos en la que usurpan<sup>42</sup>. (...) el Maestro Butrón los tiene licenciados (religiosos) de todos los Conventos, a los más moços, y que tenía más retirados el Provincial, y los ha soltado: y ambicioso con los nuevos títulos, y profanos, deste usurpado oficio, ha privado a su Magestad, y su Monarquía, de los sufragios en que se empleava toda aquella Provincia, quieta, y en servicio de Dios, y de los donativos que le estava solicitando el Maestro Nuño, como Provincial<sup>43</sup>.

Asimismo, Nuño tenía más motivos por los que consideraba que debían retenerse esas letras que apostaban por Butrón. Uno de ellos radicaba en que no se había informado al papa —cargó que en ese momento era ocupado por Urbano VIII— de la presencia de

---

<sup>39</sup> BNE, AGUSTINOS, VE/180/39, fol. 58r.

<sup>40</sup> En el ámbito jurídico, la reposición corresponde la reformatión de un auto o providencia dictada por el juez. A lo largo de este escrito puede entenderse también como anulación o revocación; véase Guillermo CABANELLAS DE TORRES, *Diccionario jurídico elemental*, Argentina, Heliasta, 2008, p. 279.

<sup>41</sup> BNE, NUÑO, PORCONES/178(22), fol. 8r.

<sup>42</sup> *Ibidem*, fol. 8 r-v.

<sup>43</sup> *Ibidem*, fol. 8v.

Francisco de Robles —oidor de Granada y ministro real— en su capítulo de elección, habiendo sido elegido como asesor por el nuncio para que no sucediesen los mismos actos violentos que en el primer capítulo. Por el contrario, se le habían comunicado quebrantamientos de las constituciones apostólicas y de la religión. Igualmente, tampoco se le habría informado de que el prior general fue quien despojó de su oficio a Nuño sin consultar su decisión con los demás asistentes. Para Nuño, estos ocultamientos habrían sido deliberados, pues si el papa hubiese sabido de esos acontecimientos, no hubiese anulado su capítulo ni habría nombrado a Butrón prior provincial —además de que consideraba que no podía despojar a uno y proclamar a otro sin causa alguna—. Otro de los motivos estriba en la obligación por parte del Consejo a citar y oír tanto al maestro Nuño como a sus priores y oficiales antes de tomar la decisión, hecho que no habría sucedido. Por último, Nuño indica —entre otras infracciones— que las dichas letras atentaban contra las regalías, la bula de Julio III y contra los postulados de Trento.

Responde Butrón al informe de Nuño contando su versión sobre los hechos (fig. 6). De este modo, en primer lugar aclara que aunque el primer capítulo en que se escogió a Francisco Termiñón fue anulado por el nuncio, anteriormente la elección había sido confirmada por el prior general con autoridad apostólica. No habría sucedido lo mismo en el segundo capítulo, el cual fue anulado también, pero por haberse dado en él diversas invalidaciones:

Pues ni hubo en él Convocante legítimo, ni Presidente legítimo; y votaron en él (...) muchos excomulgados, y un Maestro que lo pretendía ser con Letras que dezían ser Apostólicas, y eran falsas (...); y por falta de Secretario legítimo de la Provincia: porque el que hizo oficio de tal, y votó como tal, no lo era, ni lo podía ser, conforme a las constituciones de la Orden (...); y porque no hubo judicatura de causas, que es el requisito más esencial para calificar los votos<sup>44</sup>.

Para Butrón, el hecho de que no hubiese habido preladados legítimos habría provocado daños mayores de ahí en adelante; por eso hubo de proceder la disposición apostólica. Fueron estas las circunstancias que provocaron el traslado a Roma de los procuradores de los provinciales electos, tanto en el primer como en segundo capítulo, para llevar las

---

<sup>44</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Juan DE BUTRÓN (O.S.A), *El Maestro Fray Iuan de Butron, Prior Prouincial dela Orde[n] de S. Agustin de la Prouincia de Andaluzia, electo (aunque indigno) por el Reuerendissimo Padre General de la dicha Orden, con autoridad Apostolica. Responde a una informacion en derecho, hecha en nombre del Padre Mastro Fr. Francisco Nuño, que pretende han de ser retenidas en el Consejo Real las Letras de su Santidad, y patente del Padre General, por las quales fue electo el dicho Prouincia, Maestro Fray Iuan de Butron*, s.l., s.n., s.a., [posterior a 1641]., PORCONES/178(23), fol. 1v.

dichas actas capitulares —el de Francisco Termini6n era el maestro Villanueva, y el de Francisco Nu6o, fray Pedro de Simancas—. As6, se produjeron alegaciones por ambas partes, las cuales fueron 6idas por el prior general, y como el primer cap6tulo ya estaba anulado, se dedic6 al segundo decretando su invalidez y nulidad, no sin antes haberlo consultado con el nuncio. Por tanto, no puede decirse que Nu6o fuera anulado sin ser citado ni 6ido, habi6ndose producido incluso sin necesidad de ello, pues el prior general ten6a “libre potestad para confirmar, y anular”<sup>45</sup>, quien, adem6s, ya hab6a elegido provincial en otras ocasiones.

Finalizado el acto, el prior general pidi6 al papa que anulase los dos cap6tulos, pues consideraba que era la soluci6n para los revuelos que se estaban sucediendo, ya que no solamente le comunic6 el mal estado de la provincia, sino lo necesario que era poner fin a las discordias sucedidas y elegir a un prelado leg6timo al que todos obedeciesen. Tras 6ir sus palabras, el papa convoc6 a los tres hombres m6s importantes de la curia romana —monse6or Falconier, secretario de la sacra congregaci6n de obispos y de regulares; monse6or Paulucio, secretario de la de concilio y de la de controversias jurisdiccionales; y monse6or Maraldo, secretario de breves— para consultar con ellos y someter a votaci6n el asunto tratado. Por tanto, no puede decirse que el breve del papa era nulo porque hab6a influido en 6l el prior general, pues se llev6 a plebiscito en su junta. Tras la reuni6n, el pont6fice quiso agradecer al prior general sus servicios e intereses por el buen gobierno y bienestar de la provincia, por lo que no solamente anul6 los dos cap6tulos, sino que le concedi6 la autoridad apost6lica para que 6l mismo los anulase y, adem6s, eligiese al prior provincial de la parcialidad de Provincia —porque era a quien le tocaba—, as6 como al resto de cargos y oficios. Ello implica que, aunque Nu6o no pod6a saber si el prior general consult6 o no a los padres asistentes, dicha tarea no hubiese sido ni siquiera necesaria porque el papa le hab6a otorgado el poder para actuar.

Toda esta informaci6n se dispuso en un breve, en el que tambi6n se afirmaba que los oficios escogidos por el General comenzasen en cuanto se publicasen las dichas letras “sin pedir, prescribir, ni se6alar otra alguna condici6n, ni requisito, para que comiencen a correr los dichos oficios”<sup>46</sup>, los cuales deb6an durar hasta 1646. Posteriormente, el papa le comunic6 el contenido del breve al nuncio para su correspondiente cumplimiento, y el prior general envi6 sus letras a todos los religiosos de Andaluc6a. Cuando estas llegaron a Madrid, Butr6n recib6 aviso de Roma para que se desplazase a la Corte y recogiese las

---

<sup>45</sup> BNE, BUTR6N, PORCONES/178(23), fol. 14v.

<sup>46</sup> *Ibidem*, fol. 2v.

dichas letras. Así lo hizo, y de Madrid —donde recibió la bendición del nuncio y licencia para ejercer— se trasladó al convento de Castillo de Garcimuñoz, donde en presencia del delegado apostólico y otros testigos, se abrió el documento y se leyó que en él “venía nombrado Provincial el Maestro fray Juan de Butrón, y que su oficio comenzava, y corría desde la dicha publicación de la patente”<sup>47</sup>. A continuación “se hincaron todos de rodillas, dándole la obediencia, y el dicho Maestro Butrón aceptó, y con muchos actos tomó su posesión quieta, y pacífica”<sup>48</sup>. A partir de ahí, Butrón envió sus letras al resto de conventos y se dispuso a efectuar mandamientos, siendo obedecido en la mayoría de ellos, y aquellos en que se mostró resistencia no fue por voluntad propia, sino porque los prelados contrarios no les dejaban obedecer.

En estas circunstancias, llegó a Butrón la información de que Nuño y sus consortes estaban resistiéndose a su mandato y dificultándolo con comportamientos inadecuados, por lo que Butrón decidió acudir al nuncio para que se ejecutase tanto el breve pontificio, como la patente del prior general. Así se notificó y obedeció en toda la provincia. Pero no fue el caso de Nuño, quien se dirigió a Madrid, pues no solamente no obedeció el mandamiento del nuncio, sino que solicitó a un alguacil “que le quitase al notario el dicho mandamiento del señor Nuncio, con una provisión Real<sup>49</sup> sacada con siniestra, y falsa relación desde el mes de octubre del año pasado”<sup>50</sup>. Ello provocó que Butrón también se presentase en la Corte, donde se percató de que el maestro Nuño nunca quiso que supiera de la existencia de esa provisión en la que se pedía que presentase sus letras en el Consejo, sino que únicamente la usaba en los conventos para justificar su inobediencia y ocasionar alboroto. Pero seguidamente, el maestro Nuño pidió un mandamiento al nuncio para que Butrón sí presentase en el tribunal sus letras originales, se declarasen nulas y se retuviesen. Así lo hizo Butrón, pero Nuño no habría conseguido su propósito según la deliberación de cinco jueces y la sentencia del fiscal, donde además se determinó que nada en aquellas letras iba en contra de las regalías, como se le había acusado.

Más adelante Butrón explica que no se estaba incumpliendo la norma que estipula la celebración de capítulo cada tres años en la provincia porque ello se aplicaba

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, fol. 3r.

<sup>48</sup> *Ibidem*, fol. 3r.

<sup>49</sup> Las provisiones reales constituyeron un tipo de disposición jurídico-administrativa muy empleada en el Reino de Castilla cuya finalidad radicaba en proveer y regular actos de gobernación y administración de cierta importancia y entidad y resolver asuntos de orden público, fundamentalmente. Estas disposiciones eran emitidas por el rey y firmadas por este, o mediante su consentimiento, por el Consejo de Castilla, Órdenes Militares o Chancillerías; CABANELLAS DE TORRES, 2008, p. 263.

<sup>50</sup> BNE, BUTRÓN, PORCONES/178(23), fol. 4r.

únicamente para capítulos válidos y no nulos, como habían sido los dos anteriores a su elección como prior provincial. A ello suma que antes de sucederse los dos dichos capítulos, el nuncio había añadido a Francisco de Liaño —provincial en ese momento— seis meses más de mandato tras cumplir su trienio por la parte de Sevilla y Extremadura, sin haber mostrado ningún desacuerdo la parcialidad de Provincia, por lo que no podían decir en los tribunales “que se les dà a los padres de Provincia más de lo q[ue] se les debe”<sup>51</sup>. Pero eso no es todo. Butrón se habría enterado de que pocos días después de haberse celebrado el segundo capítulo, Nuño se reunió con tres definidores de la parcialidad de Sevilla y Extremadura —siendo él de la contraria—: fray Francisco Navarro, fray Juan de Bolaños y fray Alonso de Montedoca, para celebrar en Sevilla un capítulo privado que permitió a los padres Pedro de Villanueva y Antonio Legarda desplazarse a Roma y pedir al prior general la confirmación de su segundo capítulo —lo que corrobora que anteriormente no la tuvo, por lo que no podía ser prior provincial—, que el trienio comenzase desde la elección y la prolongación de este hasta seis meses más de lo que le correspondía: “Y para ellos no era injusto el prorrogarse el tiempo, siendo su elección nula, y quieren que sea injusto que goze el Maestro Butrón su trienio entero, siendo Provincial legítimo por autoridad Apostólica, y ordinaria”<sup>52</sup>.

Tampoco podía decirse que la decisión iba en contra de la bula de Julio III, pues ni siquiera estaba dentro de las constituciones agustinas, sino que había sido “antiguada, y derogada, por las nuevas constituciones, que [h]oy se guardan en la Religión de San Agustín”<sup>53</sup>. Y añade Butrón:

Y no puedo dexar de admirarme, que para materia tan grave anden a caza de Bulas antiguas, sacadas de un Bulario, en que apenas se hallará alguna que esté observada, ni el compilador las juntó para este fin, sino para memoria de la antigüedad, como se puede ir viendo en todas ellas, una à una<sup>54</sup>.

Además, Butrón explica que Nuño y el resto de contrarios eran a los que menos les interesaba hablar de esos asuntos, pues eran maestros por breves del papa que precisamente iban en contra de la bula de Clemente VIII en la que se prohíbe que haya más de seis maestros<sup>55</sup>. Por lo que, “su Santidad puede dispensar, y derogar por un Breve,

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, fol. 8v.

<sup>52</sup> *Ibidem*, fol. 8v.

<sup>53</sup> *Ibidem*, fol. 9v.

<sup>54</sup> *Ibidem*, fol. 9v.

<sup>55</sup> Es lo que se conocía como maestros “de bula” o hechos “per saltum”, es decir, que ostentaban su cargo sin haber cursado de manera regular sus determinados estudios; ESTRADA ROBLES, 2005, p. 331.

lo dispuesto en cualesquiera Bulas”.<sup>56</sup> Del mismo modo, no iba ni contra la paz ni contra el bien común:

[¿]Qué tiene que ver la paz pública del Reyno, y su bien común, con que el Padre Maestro Nuño sea, ò no sea Provincial de la Provincia de Andalucía de la Orden de S. Agustín?<sup>57</sup>  
(...) Y si se ha experimentado algún ruido, tiene la culpa del, quien ha repugnado a la sentencia de su General, y de su Santidad; y no lo huviera avido, si la huviera obedecido: como hazen todos aquellos, cuyas elecciones no se confirman<sup>58</sup>.

Asimismo, Butrón alega que el mal estado de la provincia no se ha causado con su elección como prior provincial, sino que siempre había sido así. Por ello no se celebraría nuevo capítulo aún, por el bien de la provincia, ya que tras tantos pleitos era necesario más tiempo para poder rehabilitar los daños: “Dexen gobernar al Maestro Butrón, legítimo provincial, y con ayuda de Dios se experimentará muy en breve la salud de la comunidad dela Provincia”<sup>59</sup>. Igualmente se argumenta que no se estaba incumpliendo ninguna constitución ni dictados tridentinos, y aunque así fuese, el papa tenía un poder y una autoridad que sobrepasaban a cualquiera de ellos.

Por todo lo que se había expresado, Butrón concluye: “cesen pues las quejas de los súbditos, y sujeten la cerviz obediente al yugo de los mandatos de sus Prelados”<sup>60</sup>.

Tras estas declaraciones, Nuño presenta su réplica (fig. 7). Butrón lo había acusado de calumnia al inculpar al prior general —siendo una figura con tanto poder— de haber obtenido el breve anteriormente mencionado de modo fraudulento, por lo que Nuño se defiende alegando que ello se debía a que el General ni había asistido a su capítulo ni sabía lo que en el tribunal se había juzgado, sino que simplemente se limitó a contar al papa aquello que le dijeron. De modo que el prior general no habría presentado causas justificadas para pedir la nulidad de ese segundo capítulo, sino que se dedicó a relatar razones en su contra sin verificar. Por tanto,

---

<sup>56</sup> BNE, BUTRÓN, PORCONES/178(23), fol. 9v.

<sup>57</sup> *Ibidem*, fol. 11r.

<sup>58</sup> *Ibidem*, fol. 11r.

<sup>59</sup> *Ibidem*, fol. 12r.

<sup>60</sup> *Ibidem*, fol. 18r.

la indignidad fue atreverse persona a dezir a su mayor Prelado cosa que no se ajustaba con la verdad, poniéndole en un empeño grande: a este se debe echar la culpa del hierro, y no a quien no la tiene, y trata solamente defenderse<sup>61</sup>.

Y es que Nuño afirma que para que Urbano VIII le concediese la anulación al prior general después de haberse sucedido su capítulo legítimamente y llevando año y medio de paz, necesariamente debían haber argumentado motivos altamente graves. Los principales fueron los siguientes: se le dijo al papa que al haberse anulado el primer capítulo se le devolvía al mismo General la elección de prior provincial y que por eso el segundo capítulo era nulo —no siendo cierto porque el nuncio mandó celebrar el dicho segundo capítulo—; que habían intervenido muchos defectos y nulidades en ese capítulo; que se habían incumplido leyes canónicas, apostólicas y de la Orden agustina; que se había escuchado a ambas partes antes de considerar nulo el capítulo y que se habían comunicado estas razones con el nuncio, quien les había dado su consentimiento —para que así el papa entendiese que este estaba de acuerdo con la decisión—. Además, Nuño, en otro documento, afirma que el obispo no fue para elegir ni votar como había dicho la parte contraria, sino “para conservar con su protección en paz, y libertad a los Electores”<sup>62</sup>. Por tanto, para Nuño, todo ello no eran más que mentiras que nublaban la realidad: “quán agena de la verdad sea toda esta narrativa”<sup>63</sup>.

Aun así, no considera que el pontífice se hubiese creído todos esos motivos sin mostrar justificación alguna, por lo que sostiene que el consentimiento del nuncio habría sido la razón primordial para que el papa creyese que “ya su eminencia mejor informado avía reconocido los defectos y nulidades del dicho Capítulo, y que convenía que este se anulase y se removiese, y se privasen también lo que con tantos defetos y nulidades avían sido elegidos”<sup>64</sup>. No obstante, constaba por las cartas escritas en Roma presentadas por el doctor don Alexandro Rafael Raffaelli —maestro de cámara del nuncio y auditor de esta causa— que el nuncio nunca dio su consentimiento. De hecho, en otro documento, Nuño profundiza sobre ello y explica que en la carta se afirmaba que el nuncio se tomó muy mal que el prior general quisiera anular lo que él había aprobado y que además le había dicho que estaba muy engañado, y que si no desistía en su intento, tendría que informar

---

<sup>61</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, AGUSTINOS, *El maestro Fray Francisco Nuño, Prior Prouincial de la Orden de S. Agustin, de la Prouincia de Andalucia, y consortes responden a la informacion, alegatos que...Juan de Butron ha hecho, sobre la execucion que pretende del Breue de su Santidad, y letras del Reuerendissimo General...*, s.l, s.n., s.a., VE/205/53, fol. 9r.

<sup>62</sup> BNE, NUÑO, PORCONES/178(21), fol. 18r.

<sup>63</sup> BNE, AGUSTINOS, VE/205/53, fol. 10r.

<sup>64</sup> *Ibidem*, fol. 10v.

al papa, por lo que entendía que las letras que enviaba el General a España eran en favor de estas partes y que si no fuese así, se le debía avisar para que pudiera comunicárselo al papa o a la sacra congregación de regulares. El prior general no contó nada de ello al pontífice, sino que simplemente le dijo que había tratado el asunto con el nuncio. Para Nuño, si el papa hubiera sabido de estos hechos, no hubiese concedido el breve, sino que habría querido dialogar con el nuncio sobre el asunto.

Por tanto, el prior general habría mentido para conseguir sus fines, pues al contrario de lo que Butrón defiende, el mismo General había reconocido que no tenía autoridad para anular el segundo capítulo ni para despojar a Nuño como provincial, y que por ello se lo pidió al pontífice. Pero eso no es todo, sino que, de nuevo, Nuño manifiesta que se le ocultaron determinadas informaciones que hubiesen impedido la anulación. Así, no se le dijo que cuando le pidieron la derogación del acuerdo de parcialidad, la alternativa estaba concedida y jurada desde 1626; se calló que la sentencia que anulaba el segundo capítulo no había sido juzgada ni notificada a ninguna de las partes; no se mencionó que el dicho capítulo estaba confirmado por el nuncio con autoridad apostólica y que se había celebrado con un decreto especial del rey en el que mandó al Consejo que impidiese la violencia que hubo en el primer capítulo para que liderase la paz y la libertad. Nuño vuelve a recalcar que, si el papa hubiese sabido todas estas circunstancias, no habría consentido la anulación “porque siempre se atiende a no deshazer aquello en que, el Rey puso la mano, por deverse a la preeminencia de su dignidad”<sup>65</sup>.

Sigue Nuño explicando que no es cierto lo que cuenta Butrón sobre los miembros de la junta del papa, dado que estos no consideraron justa la petición del prior general consistente en anular los dos capítulos: “ò porque no estava justificada por los autos de la sentencia que avía dado, ò porque la narrativa no se avía verificado, como era menester, ò finalmente por otras justas razones, que no podemos alcançar”<sup>66</sup>. Por tanto, cuando dieron sus votos en contra, el papa no quiso anular los dichos capítulos como se le había pedido, por lo que solamente le concedió la facultad para poder anular de nuevo los dos capítulos y las elecciones en ellos celebradas con la condición de que lo hiciese siguiendo los procesos legítimos correspondientes, norma que el prior general no habría cumplido. Del mismo modo, Nuño sostiene que, aunque Butrón defienda lo contrario, el General —al igual que el nuncio para ejecutar el breve— sí estaba obligado a citar, oír y dejar que la parte contraria se defendiese, y ni él ni el resto de priores fueron citados ni

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, fol. 11r-v.

<sup>66</sup> *Ibidem*, fol. 1v.

oídos porque, pese a que Butrón diga que fue citado en la persona de su procurador, no es cierto porque este ni siquiera lo era y, además, solamente se desplazó para portar los actos de la celebración del capítulo. De hecho, en otro documento Nuño argumenta que para que hubiesen podido citarse y defenderse las partes contrarias, tendrían que haberse traído las letras y compulsar el proceso, y no se hizo, pues así lo corroboraba el testimonio del notario que llevó el pleito de la nulidad del capítulo primero en que se afirma “que no se ha compulsado el proceso, ni traydese letras algunas para ello”<sup>67</sup>. Incluso Nuño menciona que el prior general no lo había negado en su sentencia y que Butrón, para defenderse, alegó que, aunque era verdad que no se había transportado el proceso, se habían llevado ciertos testimonios que se sacaron de él:

Y esto haze mucho más contra él, porque demás de que era preciso transportarse enteramente los autos, como queda fundado, se descubre más la malicia de la parte contraria, (que no se le puede dar otro nombre) pues al mismo tiempo que acá estavan él, y fr, Francisco Terminión, y los demás que litigavan en aquel pleyto, dando llanamente la obediencia de Provincial al dicho fr. Francisco Nuño, y reconociéndole por tal, se estavan previniendo con sacar testimonios de lo que podía hazer en su favor, huyendo de llevar todos los autos, porque sabían que con ellos no avían de poder conseguir: y aguardaron con los dichos testimonios en Roma, a que se embiasseen al General los actos del Capítulo, para hazer instancia se declarasse por nulo<sup>68</sup>.

Igualmente, el prior general también tenía la obligación de comunicar la decisión y pedir consejo a sus asistentes —pues estos no solamente poseen autoridad sobre el General, sino que tienen voto sobre todos los asuntos de la Orden San Agustín—, y al no haberlo hecho, sus actos eran nulos. Aunque Butrón declare que ellos no pueden saber si consultó la decisión o no, Nuño afirma que saben que no fue así porque ni consta ni se menciona en las letras enviadas por el prior general.

Por último, Nuño se defiende de otras acusaciones —que consideraba mentiras sin fundamento— que Butrón había hecho en su contra. En primer lugar, Butrón declaró que no había habido verdadero convocante, a lo que se responde que sí lo hubo y fue Francisco de Liaño, prior provincial en ese momento. Igualmente, Butrón afirmó que no hubo verdadero presidente porque fray Alonso de Castilla había agotado su licencia tras presidir el capítulo primero, pero Nuño relata que ese capítulo se anuló por parte del

---

<sup>67</sup> BNE, NUÑO, PORCONES/178(21), fol. 14v.

<sup>68</sup> *Ibidem*, fol. 15 r-v.

nuncio, así que, aunque se hubiese consumido esa licencia, que no lo estaba, también la obtuvo por parte del nuncio, por lo que pudo presidir legítimamente con ella y con la anterior otorgada por el General. Asimismo, manifestó Butrón que hubo un maestro implicado en un pleito sobre la legalidad de las letras de su magisterio, lo cual Nuño desmiente explicando que, si fuese cierto, lo habrían presentado como prueba y no lo hicieron. Del mismo modo, al contrario de lo que afirma Butrón, Nuño defiende que sí que se calificaron los votos porque en el proceso consta un total de ochenta votos legítimos, de los cuales se excluyeron los dos pertenecientes a fray Francisco de Arévalo y fray Juan de Obregón.

Tras este discurso, Nuño finaliza alegando que no deben ejecutarse las dichas letras del prior general por todas sus “notorias nulidades, y patentes injusticias”<sup>69</sup> referidas.

Por último y como consecuencia de estas sucesivas problemáticas, Butrón explica —seguramente ya en 1645— los motivos que le llevaron a ser desterrado de Castilla a Valencia —hecho que dice producirse en 20 de noviembre de 1644— para tratar de demostrar que el Consejo Real debía revocar la dicha orden de destierro y dejar que volviese a Andalucía. Relata los acontecimientos de los dos capítulos nulos y su elección como provincial tal y como había hecho con anterioridad, pero va más allá y se adentra en los hechos posteriores.

Así, cuenta Butrón que al estar la provincia dividida durante los conflictos que se estaban sucediendo, él mismo sugirió al presidente de Castilla —Juan Chumazero Carrillo—, que, por parte del Consejo o del rey, se le propusiese al nuncio la delegación del gobierno en una tercera persona mientras el pleito transcurría en Roma. Primeramente, la respuesta fue negativa, pero más adelante el presidente dio su aprobación, escogiendo a Nuño para la dicha delegación (fig. 8): “Y aunque el señor Nuncio lo mandó, dexando al Maestro Butrón despojado del todo; empero el Maestro Nuño, engreído, y confiado en el favor que sentía, despreció, y no quiso admitir el sequestro con el título de Vicario Provincial total”<sup>70</sup>. Ello hizo que el nuncio revocase la orden “dexando las cosas como se estaban, dividida la Provincia, hasta que de Roma viniese nueva resolución”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> BNE, AGUSTINOS, VE/205/53, fol. 13v.

<sup>70</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Juan DE BUTRÓN (O.S.A), *Informe por el Maestro Fray Juan de Butron, Provincial del Orden de San Agustin, de la Provincia de Andaluzia. Sobre estar desterrado [sic] destos Reynos de Castilla, en el de Valencia, por los señores del Supremo Consejo Real de Castilla*, s.l., s.n., s.a. [posterior a 1644]., PORCONES/103/30, fol. 2r.

<sup>71</sup> BNE, BUTRÓN, PORCONES/103/30, fol. 2r.

Mientras tanto, en Roma el papa ordenó que se enviase un segundo breve en favor del maestro Butrón, mandando ejecutar el primero. Butrón dio una copia de este segundo breve al rey, quien, mediante su confesor “mandó al señor Presidente, y al señor Nuncio, que hiziessen executar lo que su Santidad mandava”<sup>72</sup>. Pero ello no funcionó, pues los contrarios se juntaron cinco días después de recibir la notificación del breve en el convento de Regla —actual santuario de Nuestra Señora de Regla en Chipiona— y eligieron como antiprovincial al maestro fray Francisco de Vargas sin avisar al prior general ni a ninguna otra autoridad eclesiástica, saltándose todas las normas e incluso ignorando un mandato del auditor general de la cámara apostólica dos meses antes en que se les prohibía juntarse y celebrar capítulo.

Los contrarios pidieron al Consejo que ese segundo breve se retuviese y, de nuevo, cinco jueces deliberaron y dieron respuesta negativa, pero al cabo de unos días, cambiaron de opinión afirmando que sí debían retenerse “sin otra alguna nueva alegación, ni más instrumento nuevo, que una petición de simple suplicación”<sup>73</sup>, hecho que no se entendía porque solamente uno de los cinco había votado a favor de la parte contraria, “que por ser última, tuvo calidad de más executiva, pero no por última se le debió el crédito de, más justa, ni más probable, que las precedentes de tantos, y tales juezes, y de los mismos”<sup>74</sup>.

En estas circunstancias, el Consejo propuso al obispo de Málaga que tratase de poner paz y concordia entre las partes enfrentadas. Y Butrón, al enterarse, le manifestó por escrito su absoluta obediencia a todo aquello que mandase. No obstante, la parte contraria formada por Vargas y sus consortes respondieron que no era posible atender a esa propuesta. Butrón, al no estar conforme con el comportamiento del obispo al recibir las cartas de ambos, mandó a Madrid a su hermano, el maestro fray Pedro de Butrón, para que en su nombre les hiciese saber de su obediencia al presidente y demás miembros del Consejo. También le encargó que les recordase los hechos del pleito, pues “quicà oirían alguna razón, con que mudasen de parecer, como tan sabios”<sup>75</sup>. Sin embargo, los intentos de su hermano no sirvieron, sino que fueron rechazados.

Mientras tanto, la parte contraria acudió a Butrón con un mandato muy confuso del maestro Vargas en que se le pedía que dejase el gobierno, que no se hiciese llamar provincial y que repusiese. Ante ello, Butrón le respondió “con alguna severidad, y

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, fol. 2r.

<sup>73</sup> *Ibidem*, fol. 2v.

<sup>74</sup> *Ibidem*, fol. 2v.

<sup>75</sup> *Ibidem*, fol. 3r.

aspereza, de mucho menos peso, que el introducirse a Provincial, y Prelado suyo (mandato como tal) un súbdito suyo”<sup>76</sup>. Manifestó que ese prelado rebelde no tenía ningún derecho a dirigirse a él ni a provocar, sino que lo que tenían que hacer era obedecer las órdenes de los breves apostólicos de Roma y no desecharlos. Estos contrarios llevaron el mandato y la respuesta de Butrón alegando que estaba ejerciendo coacción, sin tener ellos ningún tipo de autoridad ni legitimidad y debiendo ser tratado dicho asunto solamente por el tribunal de Roma, donde se había confirmado todo lo opuesto mediante el segundo breve del papa. De hecho, en el Consejo no se declaró ningún acto de coacción, sino que se mandó una provisión en la que se decía que Butrón “repusiese todo lo actuado, y obrado en virtud del primer Breve, y se apartarse del título de Provincial; sopena de las temporalidades”<sup>77</sup>.

No obstante, antes de que la dicha provisión arribase al convento de Granada, lugar de residencia de Butrón en ese momento, había llegado desde Roma un tercer breve del papa confirmando los dos primeros y en el que además se afirmaban conductas furtivas de los contrarios y se mandaba al nuncio:

Que procediese a la omnimoda, y final ejecución de la patente del Padre General, y dos primeros Breves de su Santidad, con expresa declaración, de que qualesquiera otra provisión, que fuese en contrario, despachada antes, o después, era subrepticia, y de ningún valor, ni efeto, *no viniendo firmada de la mano propia de su Santidad*<sup>78</sup>.

El nuncio notificó el breve a Butrón “y en virtud dellos (havidéndolos obedecido) tomó el Maestro Butrón nueva possession del oficio de Provincial”<sup>79</sup> y se comunicó a los conventos, los cuales obedecieron. Posteriormente, llegó la dicha provisión real y también fue transmitida a Butrón, quien respondió que:

Él ignorava lo que avía de reponer, pues ante él no se avía actuado cosa alguna, ni por su persona, ni oficio se avían pronunciado autos, ni sentencias, ni censuras contra la parte querellante. Y que en la possession de sus oficios se avía portado *merè passive*: y assí, no le tocava reponer lo que él no avía hecho, sino el Papa, a quien pertenecía individualmente la reposición. Y que las obediencias dadas por los Conventos, no se avían dado por autoridad alguna, que antes tuviesse el Maestro Butrón, para hazerse obedecer, sino por

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, fol. 3r.

<sup>77</sup> *Ibidem*, fol. 3v.

<sup>78</sup> *Ibidem*, fol. 3v. La cursiva es propia.

<sup>79</sup> *Ibidem*, fol. 3v.

la del Vicario de Jesu Christo que hablava, y mandava inmediately por sus Breves. Y que siendo tan inferior, no podía reponer, y deshazer lo hecho, y obrado en virtud del primer Breve, y patentes; como expressamente se le mandava por la Real provisión<sup>80</sup>.

Además, manifestó que “avía venido tercero [breve]: en virtud del qual avía nueva possessión, y nuevos obedecimientos jurados”<sup>81</sup>.

En estos momentos salieron dos provisiones más: una para recoger el tercer breve y otra para que se ejecutase la primera de reposición. Al llegar esta última a Granada, don Fernando Altamirano, alcalde de aquella Chancillería, se encargó de comunicársela a Butrón, quien se encontraba en ese momento enfermo de gota. Aun así, expresó

que obedecía; y tomó la provisión, y con efeto la besó, y puso sobre su cabeça como de su Rey, y Señor natural. Y en quanto a su cumplimiento, dixo; que sentía con gran dolor de su alma, no poder executar lo que su Rey le mandava por ser en gravíssimo detrimento de su alma<sup>82</sup>.

Repitió los mismos argumentos con que había respondido a la primera provisión y en cuanto a la reposición y el destierro, Butrón declaró “que estava pronto a que se lo llevasen: pero que le protestava al señor Alcalde, el peligro de muerte a que le exponía, estando enfermo”<sup>83</sup>. No obstante, se le hizo saber que aun así debía ejecutarse la orden.

Tras estos hechos, se produjo la entrada en el convento de toda su comunidad, vestida de negro, portando una imagen de Cristo crucificado y “cantando en tono funesto el Salmo: *In exitu Israel de Aegypto, domus Iacob de populo barbaro*”<sup>84</sup>, mientras sacaban los objetos divinos y pertenecientes a los religiosos que había en el interior del recinto “con tantas lágrimas y sollozos”<sup>85</sup>. Butrón pidió a sus hombres que dejaran que el alcalde se lo llevase enfermo y que confiaran en que Dios lo solucionaría todo, pero ellos respondieron que venían a acompañarlo y que, si el rey no remediaba el asunto, les tendría que dar permiso para “irse fuera destes reynos ochocientos frayles, a donde pudiesen vivir con segura conciencia”<sup>86</sup>. Esta situación conmovió al alcalde, quien, junto al

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, fols. 3v-4r.

<sup>81</sup> *Ibidem*, fol. 4v.

<sup>82</sup> *Ibidem*, fol. 4r.

<sup>83</sup> *Ibidem*, fol. 4r.

<sup>84</sup> *Ibidem*, fol. 4r.

<sup>85</sup> *Ibidem*, fol. 4r.

<sup>86</sup> *Ibidem*, fol. 4r.

presidente de la Chancillería, informó al Consejo de aquel desconsuelo. Igualmente, el resto de conventos obedientes se dirigieron por escrito al rey con el mismo propósito.

Desde que sucedió este primer intento para llevarse a Butrón, pasaron siete semanas en las que el convento de Granada permaneció cerrado —acto que fue imitado también por otros para demostrar su apoyo— por la orden de destierro de su prior provincial, así como para impedir asaltos de la parte contraria, pues los estaban realizando en otros conventos de la provincia. Durante ese periodo, algunos —entre ellos, su hermano— intentaron convencer a Butrón para que repusiese y así evitase el destierro, pero él siempre contestaba

que si la conciencia se lo permitiera, ya lo hubiera hecho: pero que ofendía a Dios y violava a la libertad Eclesiástica, y ultrajava la autoridad Apostólica y la de su General, y condenava su ánima por mil caminos cerrados, si tal hazía<sup>87</sup>.

Igualmente, Butrón escribió al presidente diciéndole que no era lícito que tuviese que actuar en contra de su conciencia, y aprovechó para recordarle la existencia del tercer breve, del cual no se había hablado y era clave para revocar el auto de destierro. Sin embargo, se le comunicó que no era posible revocarlo porque sería ir en contra de la autoridad del rey. Ante ello, Butrón alegó que no entendía qué tenía esa causa de especial cuando muchos autos se habían revocado sin presentar ningún tipo de problema. Además, añade:

Si se sigue menoscabo de la autoridad Real, del no cumplirse lo que una vez mandan algunos ministros de su Consejo Supremo, será assí mesmo, violación, y defraudación de la autoridad divina, el no cumplirse, y executarse lo que tres vezes, con tan madura deliberación, a mandado, y ordenado su Ministro Supremo, y Vicario inmediato el Papa<sup>88</sup>.

El sábado 19 de noviembre de ese mismo año, a las once de la mañana, llegaron a las puertas de la iglesia del convento de Granada los oidores don Antonio de Torres Camargo y don Alonso de Bolaños. Butrón bajó a recibirlos y los llevó a su celda, donde le dijeron que los habían enviado para comunicarle que había una nueva orden del Consejo para sacarlo del reino sin ruido. Butrón contestó

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, fol. 4v.

<sup>88</sup> *Ibidem*, fol. 5r.

que estava, y siempre avía estado, dispuesto para que lo llevasen: y que hubiera ido desde la primera vez que se lo notificaron, si su salud no huviera estado tan manifiestamente quebrada, y el tiempo tan riguroso para tan largo camino. Y que en quanto al ruido, nunca avía estado, ni estaría de su parte; ni haría más, que las diligencias, y protestas Eclesiásticas, con toda modestia Religiosa: y que si los Religiosos mostrasen su sentimiento con lágrimas y quejas humildes, que estas no podían ser ofensivas de la Magestad Cathólica: pues no lo son de la Divina: a quien sus siervos lloran, gimen, y se quejan humildemente<sup>89</sup>.

A continuación, llegaron al convento los cuatro alcaldes encargados del asunto, el alguacil de la Chancillería, el corregidor y el alcalde mayor de la ciudad, acompañados de “cien alguaziles, poco más, ò menos: a todos los quales seguía una compañía muy copiosa de alcabuzeros, y mosqueteros, con sus tambores”<sup>90</sup>. Butrón dio permiso para que se les abriesen las puertas, pero justamente en ese momento el portero no estaba porque había ido a ponerse el hábito negro, de manera que la agrupación de hombres tumbó varias puertas del convento para poder entrar. Adentrados en el recinto, *a priori* no encontraron a nadie porque los religiosos habían sacado el Santísimo Sacramento de su sagrario para ponerlo en un relicario y llevárselo a Butrón —quien lo cogió—, en cuya celda se habían instalado todos. Cuando llegaron los ministros reales, comunicaron a Butrón la provisión real en la que se decía que o reponía o sería desterrado. Butrón alegó que

si el Rey nuestro Señor tuviese entera y cabal noticia deste negocio, mandaría executar lo que su Santidad ordenava: como a una vez lo avía mandado: y que en quanto al destierro; estava dispuesto a que le llevasen; y que jamás lo avía resistido<sup>91</sup>.

Los ministros le ordenaron que soltase el Santísimo Sacramento, pero Butrón respondió que

la administración, y dispensación de los Sacramentos, en aquel Convento, pertenecía solamente a la jurisdicción del Maestro Butrón, como a único, verdadero y legítimo Provincial del: y que como tal (...) quería llevar el Santísimo para consumirle en otro lugar fuera de Granada<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, fol. 5r.

<sup>90</sup> *Ibidem*, fol. 5r.

<sup>91</sup> *Ibidem*, fol. 6r.

<sup>92</sup> *Ibidem*, fol. 6r.

Siguieron insistiéndole para que lo dejara, pero Butrón explicó que había sido la comunidad la que se lo había traído para consolarlo sin él pedirlo, por lo que debían ser los mismos religiosos los que lo pusieran de nuevo en su lugar. Sin embargo, todos se negaron a que lo soltase<sup>93</sup>. Ante estas circunstancias, los oidores, alcaldes, soldados y alguaciles se vieron obligados a salir de la celda, no sin antes pronunciar determinadas palabras hacia Butrón: “Favor al Rey, contra el vasallo más inobediente, y desleal que tiene su Magestad, que es Fray Juan de Butrón”<sup>94</sup>. Para negar la rebeldía de la que se le acusaba, Butrón defiende que era muy frecuente en los priores provinciales el rechazo a reponer —por no poder hacerlo— y el dejar que los destierren al no considerar lícita su expulsión; e incluso expone como ejemplo el caso del arzobispo de México, quien habría hecho lo mismo que él con el Santísimo Sacramento para interrumpir su destierro, consiguiendo así su propósito. También reclamó que muchos eclesiásticos en Castilla se habían defendido y a ninguno de ellos se le acusó de deslealtad o desobediencia al rey. Por último, Butrón recuerda que su persona nunca se negó al destierro y que si no había sucedido antes era por su enfermedad y porque “su Magestad no le mandava a él, que se fuese, sino a los ministros, que lo extraxesen”<sup>95</sup>.

Los hechos que acaecieron a continuación estuvieron protagonizados por los alguaciles y soldados, quienes se presentaron en el convento armados con espadas, hiriendo a algunos religiosos que intentaron detenerlos. Al llegar a la celda de Butrón, vieron a todos los frailes arrodillados y cantando salmos frente al Santísimo Sacramento. Y aunque aquella actitud fue admirada por los jueces, entraron de nuevo los oidores y alcaldes confirmando que debían llevarse a Butrón, aunque tuviese el Santísimo. Butrón argumentó diversos motivos canónicos por los que no podían hacerlo, pues no tenían ninguna autoridad en el convento. Y tras no llegar a ningún acuerdo, intentaron obligar a los religiosos para que se lo quitasen, pero estos dieron su negativa y expusieron que aquello que debían hacer era llevar a Butrón a la cama para que descansase porque no gozaba de un buen estado de salud.

---

<sup>93</sup> La importancia recaída sobre el Santísimo se debe a que la Orden agustina fomentó las nuevas manifestaciones del culto eucarístico, entre las que se encontraba la bendición con el Santísimo Sacramento. Estas manifestaciones fueron, en parte aprobadas por las doctrinas de Trento y en parte impulsadas por las nuevas y antiguas órdenes religiosas. Fueron perfectamente adoptadas por la población cristiana, profesando en ellas su fe y cooperó con sus artistas y fondos económicos en la elaboración de custodias, tabernáculos, altares, cálices y otros ornamentos sagrados. La disposición del Santísimo Sacramento en el altar del templo ocupado no solamente enfatizaba la sacralización del emplazamiento, sino que dotaba de irreversibilidad a la instauración de la orden en el lugar escogido como germen del emergente recinto conventual; véanse GUTIÉRREZ, 1971, p. 126 y RODRÍGUEZ BECERRA, 2008, p. 15.

<sup>94</sup> BNE, BUTRÓN, PORCONES/103/30, fol. 6r.

<sup>95</sup> *Ibidem*, fol. 7r.

Visto lo sucedido, la siguiente iniciativa para que Butrón soltase el Santísimo Sacramento consistió en traer a diversas personas para que trataran de convencerlo, pero a todos les respondía —entre otras cosas—

que sería ingratitud a la Comunidad gravísima, que se lo avía traído, para consuelo de aquel conflicto; y reclamaba siempre a una voz, diciendo, que no lo dexase, y que era justísimo que quedase puesto el *cessatio à divinis*<sup>96</sup> en aquel momento, y que se llevase el Santísimo el Provincial, para su amparo, y seguridad, y consumirle en otro pueblo<sup>97</sup>.

Así, algunos le manifestaron que era muy indecente desobedecer al rey:

Y este raro modo de hablar era, el que más lastimava al Maestro Butrón; pues tan injustamente llamaban, inobediencia del Rey nuestro Señor, a la que era obediencia de Dios nuestro Señor: por ser en cumplimiento de lo dispuesto, y mandando por el Vicario inmediato de Jesu Christo, y por todos los Superiores Eclesiásticos del Maestro Butrón; y en observancia del voto solemne de obediencia que tiene professado: y del juramento que hizo, de no faltar al cumplimiento de los Breves Apostólicos<sup>98</sup>.

Otros le advirtieron de que, si no obedecía al Consejo, sufriría grandes males. Pero Butrón respondió que “para un religioso no avía más mal que perder a Dios (...) y que su divina Magestad lo remediaría todo, pues era la causa suya”<sup>99</sup>. También le indicaron la posibilidad de que en Roma cambiasen las circunstancias con el gobierno del nuevo pontífice<sup>100</sup>, a lo que Butrón contestó

que esto era lo que menos cuidado le dava (...): pues su total motivo era obedecer, y no cargar su conciencia; y lo uno y otro conseguiría por esse camino: haziendo manifiesto al mundo; que su ánimo no ha sido interessado, ni ambicioso, sino cathólico Religioso, y observante; y obediente a la Sede Apostólica, como en todas ocasiones lo ha mostrado<sup>101</sup>.

---

<sup>96</sup> En el derecho canónico católico, corresponde a una sanción penal que únicamente afecta a los clérigos y que se encuadra dentro de la categoría de censura o de los castigos “medicinales”, pues se centran principalmente en rectificación del culpado; William E. ADDIS, *A Catholic Dictionary*, Nueva York, The Catholic Publication Society, 1887, p. 358.

<sup>97</sup> BNE, BUTRÓN, PORCONES/103/30, fol. 7v.

<sup>98</sup> *Ibidem*, fol. 8r.

<sup>99</sup> *Ibidem*, fol. 8r.

<sup>100</sup> Dado que Urbano VIII muere en 1644, siendo sucedido por la figura de Inocencio X, cuyo nombramiento se produjo el 15 de septiembre de ese mismo año como resultado del cónclave iniciado el 9 de agosto.

<sup>101</sup> BNE, BUTRÓN, PORCONES/103/30, fol. 8r.

Otras partes optaron por prometerle premios de los miembros del Consejo a cambio de que obedeciese. Pero Butrón no estaba interesado, pues replicó “que no quería más premios en la tierra, que aver conseguido la honestidad de la virtud; cumpliendo con sus obligaciones de religioso, y del oficio de Prelado, en que le pusieron sus superiores”<sup>102</sup>. Por último, otros le expresaron que el mandato del rey había sido consecuencia de su coacción, a lo que Butrón declaró que él había estado “obedeciendo al General y al Papa; sin obrar ni proceder en manera alguna jurídica contra nadie para la possessión que tiene adquirida por la simple insinuación de las letras Apostólicas y patentes de su General”<sup>103</sup>.

Todo el día del sábado estuvo el convento rodeado en su totalidad de soldados, ministros de justicia y guardias, incluso en la misma celda de Butrón, quien seguía sujetando el Santísimo Sacramento. Al día siguiente, “se continuó este espectáculo, con muchas lágrimas, clamores, oraciones, plegarias, acompañadas de las campanas de casi toda la ciudad, y personas piadosas della; assí seculares, como religiosas”<sup>104</sup>, y antes del mediodía, entraron dos alcaldes con un escribano para reprender a Butrón, que ya estando muy cansado por todo lo sucedido, reposaba en una silla con el relicario atado al pecho mediante unas cintas. Estos actos provocaron que los dos alcaldes le reclamasen que debía quitarse el dicho relicario porque “padecía indecencia grande, en un pecho tan ambicioso”. Ante ello, Butrón replicó

que si bien lo conociesen, los señores Alcaldes, dixeran justamente muchos mayores males de su persona: pero que ni le conocían (como era necesario para censurarle) ni era justa la nota de ambición, en quien posseía el oficio de Provincial, no por diligencia propia, (...) sino por la autoridad Apostólica (...); y por tantos influxos suyos, repetidos en tantos breves y mandatos del Papa, Nuncio, y General. Y últimamente, por obedecer a los que se lo mandavan, como verdaderos superiores (...): y no por mandar a los que le avían sido dados por súbditos: y pudiéndolos compeler, y apremiar; nunca tal avía hecho; ni avía tratado de gobernar más que a los que voluntariamente le avían querido obedecer. (...) Y no era indecencia, ni irreverencia a la Magestad de aquel gran Señor, tenerle en el pecho un ministro suyo, que todos los días le tiene en sus manos, y le come, introduziéndole en el pecho interior<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, fol. 8r.

<sup>103</sup> *Ibidem*, fol. 8r-v.

<sup>104</sup> *Ibidem*, fol. 9r.

<sup>105</sup> *Ibidem*, fol. 9r.

Añadió otros motivos religiosos y concluyó diciendo “que los señores Alcaldes tratasen del destierro (si lo hallavan justificado) y dexasen de tratar de la administración, y dispensación de los santos sacramentos, que no tocava a sus mercedes, sino al Provincial”<sup>106</sup>. Los alcaldes parecieron entender a Butrón y salieron de la celda, pero ese mismo día se presentó el arzobispo de Granada, don Martín Carrillo de Alderete, habiendo sido llamado por la Chancillería para la misma causa. Este manifestó a Butrón dos consecuencias importantes que sucederían si finalmente lo sacaban del convento con el Santísimo en el pecho:

Haría muy mal sonido en aquella ciudad: que se hallava muy lastimada, y conmovida de compasión (...). Y aunque se le avía pedido, q[ue] su Ilustríssima le quitase al Padre Provincial el Relicario, avía respondido, que ni aun tocarle a la ropa era tratable; pero avía ofrecido seguir, y acompañar al Provincial, hasta que cansado y rendido dexase el Santísimo<sup>107</sup>.

Al contrario de lo que había sucedido anteriormente, estas palabras sí impactaron y calaron en Butrón para que lo soltase, ya que deseaba impedir esos inconvenientes y asegurar la protección de sus hombres, pues Butrón temía que, al salir, sucediesen escándalos y ataques de los contrarios por su culpa. El arzobispo informó de ello en la Chancillería y volvió para decir a Butrón que le habían prometido que en su ausencia no entrarían en el convento sin su permiso. Llegados a este punto, asistieron al convento los alcaldes, ministros y toda la comunidad de religiosos, frente a los cuales Butrón definitivamente liberó al Santísimo de su pecho y lo situó sobre un altar que se había formado en su celda esa mañana para hacer misa. Todos se arrodillaron y Butrón volvió a expresar que

el no aver dexado el Santísimo Sacramento, no avía nacido de ánimo inobediente a su Magestad; sino de los altos motivos de conciencia, que tantas vezes avía significado (...) con protesta especial, que hizo a los señores Alcaldes, de los daños, escándalos, y grandes ofensas de Dios, que se avían de seguir, si en su ausencia entrasen los frayles contrarios<sup>108</sup>.

Los alcaldes de nuevo prometieron que no permitirían nada de eso y que defenderían el convento. Butrón conversó con sus súbditos para consolarlos, quienes lloraban muy

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, fol. 9r.

<sup>107</sup> *Ibidem*, fol. 9v.

<sup>108</sup> *Ibidem*, fol. 10r.

desoladamente; les dijo “que iva con mucho gusto al destierro, y que esperasen firmemente en Dios, que avía de amparar su causa, y premiar su buen zelo restituyéndole al gobierno de su Provincia”<sup>109</sup>; y les advirtió que “no avía potestad en la tierra que les pudiesse dar nuevo Prelado, a quien deviessen, ò pudiesen obedecer; sino era, el Papa, el General y el dicho Maestro Butrón”<sup>110</sup>. Así, se declaró que en aquel convento se nombraba vicario-provincial a maestro fray Ignacio de Vitoria, a quien debían obedecer, y si este se ausentaba, quedaban nombrados el resto de religiosos sucesivamente como vicarios provinciales según su antigüedad. Seguidamente, Butrón se levantó y acompañado de todos los allí presentes,

se formó una procesión, en que precedía un Religioso anciano, con un Santo Crucifixo de estatura grande: seguíanle todos los Religiosos, vestidos de negro, cantando en voz funesta el Salmo *Inexitu Israel de Aegypto*, con infinitas lágrimas, y solloços: y luego se seguían los ministros de justicia, con todos los señores Alcaldes y luego muchos señores Canónigos, dignidades, y Prebendados. Y en último lugar, el Provincial, revestido de capa negra, asistiéndole a la mano derecha el Ilustríssimo señor Arçobispo, y al otro lado una dignidad de la Cathedral<sup>111</sup>.

Butrón devolvió el relicario al sagrario e indicó a sus hombres que ni siguiesen cantando ni le acompañasen en su camino, dejándolos en silencio y entre lágrimas. A continuación, se arrodilló y besó la mano del arzobispo, salió hasta la puerta de la iglesia del convento y se entregó a los alcaldes postrándose ante sus pies. Fue introducido en un coche con el alguacil mayor de la Chancillería —junto a muchos más— y un religioso compañero suyo para dirigirse hasta la casa del dicho alguacil, donde Butrón estuvo preso y vigilado por guardias todo el domingo por la noche, el lunes y parte del martes. Ese mismo día, a las dos de la tarde, Butrón volvió a salir en coche —provocando gran escándalo ante los pueblos que veían semejante acto—, iniciándose ya el viaje que lo llevaría hasta Valencia, donde dice encontrarse, ya al año siguiente, en el “Convento grande de San Agustín<sup>112</sup>”. Tras relatar estos hechos, Butrón expone una serie de argumentos religiosos, filosóficos y jurídicos en los que se explica la gravedad que supone el destierro del domicilio, y la imposibilidad de que los reyes dicten dicho auto a los eclesiásticos,

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, fol. 10r.

<sup>110</sup> *Ibidem*, fol. 10r.

<sup>111</sup> *Ibidem*, fol. 10r.

<sup>112</sup> *Ibidem*, fol. 10v. Probablemente se esté refiriendo al antiguo Real Convento de San Agustín de Valencia —hoy iglesia parroquial de Santa Catalina y San Agustín—, que es como aparece referenciado en ESTRADA ROBLES, 1988, p. 160.

sirviéndose de numerosos ejemplos que así lo prueban. A ello añade circunstancias propias que amparan su defensa como que, si había que desterrar a un miembro de los dos enfrentados para que hubiese paz en la provincia, este debía ser el maestro Vargas, quien asaltaba conventos con violencia, al contrario que él, que era “quieto, pacífico y no belicoso”<sup>113</sup>. Para finalizar, alega que poseía considerables títulos de inmunidad sagrada que impedían su destierro, por no hablar de que estuviese en posesión del Santísimo Sacramento, pues este ya era motivo suficiente para no poder ejecutarse la orden.

Por todo ello, Butrón concluye declarando que espera que el Consejo lo devuelva a su convento y gobierno de Andalucía “como es justicia, y obligación; y sin perjuizio, ni lesión del derecho del Rey nuestro Señor, y sus ministros”<sup>114</sup>.

\*\*\*

Estos sucesos ofrecen una serie de nuevos datos con respecto a lo que se sabía sobre Butrón hasta ahora. Así, podemos deducir que, entre los años 1641 y 1644-45, Butrón, como miembro de la Orden agustina y prior del convento de Córdoba, protagonizó una serie de pleitos y enfrentamientos —en los que también se vieron envueltos el rey, el papa y otras autoridades—, principalmente contra Francisco Nuño y Francisco de Vargas, que giraban en torno al cargo de provincial de Andalucía tras sucederse las elecciones por votación. Butrón llegaría a gobernar como tal, pero diversos desacuerdos finalmente habrían provocado su traslado a Valencia por un decreto real de destierro que así lo estipulaba. De un modo más particular, podemos extraer igualmente pequeños datos sobre el personaje, como la existencia de su hermano Pedro de Butrón —que también formaba parte de la Orden— y la estrecha relación que debía mantener con el prior general, que por aquel entonces era Hipólito Monti de Finale, así como con José Camerino, al ser su procurador. Butrón creó así junto a estos dos personajes una especie de “grupo de presión” contra la parte contraria que —pese a que la lectura de los hechos parece otorgar la razón al bando de Francisco Nuño— le permitió urdir todo tipo de maniobras y estrategias a su favor.

De este modo, se abren nuevas vías de investigación para seguir profundizando sobre aspectos biográficos en torno a la figura de Butrón junto a la de su hermano, su procurador y el prior general, así como el análisis de nueva documentación relacionada

---

<sup>113</sup> BNE, BUTRÓN, PORCONES/103/30, fol. 19r.

<sup>114</sup> *Ibidem*, fol. 20v.

con los hechos que debe ser buscada en el futuro en los correspondientes archivos de Roma, Andalucía —especialmente Córdoba— y Valencia, donde por las condiciones de salud que se refieren, es probable que Butrón muriese.

## PARTE II. LOS *DISCURSOS APOLOGÉTICOS EN QUE SE DEFIENDE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA*

Como ya se ha advertido previamente, los *Discursos apologéticos* constituyen una aportación esencial para la literatura artística que se fraguó en la España del Siglo de Oro con el fin de probar la liberalidad de la pintura y sus correspondientes derechos. Además, la obra cuenta con la particularidad de ser el primer tratado español centrado exclusivamente en el arte de la pintura. Así, a continuación analizaremos desde el punto de vista teórico-filosófico, religioso, económico-social, académico y político este fenómeno de la liberalidad de la pintura para tratar de obtener una visión del asunto lo más íntegra posible.

### **La liberalidad de la pintura: cuestiones teórico-filosóficas**

La cuestión de la liberalidad de la pintura estuvo presente en la teoría artística desde los inicios de la disciplina, cuya tarea primera consistente en abordar la cuestión metódicamente se retrotrae hasta la figura de Leon Battista Alberti<sup>115</sup>. A partir de su *De pictura* (h. 1435)—considerado generalmente como punto de partida de la escritura sobre pintura en la Edad Moderna—, se irían conformando diversos recursos teóricos para lograr que la pintura adquiriese la condición de arte liberal, siendo uno de los más efectivos el vincularla con otro arte que perteneciese a esa categoría<sup>116</sup>. Precisamente y como observaremos, Juan de Butrón seguirá esta última senda y recurrirá al género discursivo del parangón entre la pintura y las siete artes liberales tradicionales con el fin de buscar su parentesco —seña de identidad significativa de la literatura artística del momento<sup>117</sup>—.

El jurista acepta que las artes liberales son aquellas siete que la tradición escolástica determinó a partir del *trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y el *quadrivium* (aritmética, música, geometría y astronomía). Desde la Antigüedad clásica estas cuentan con una extensa tradición, pues dentro de la *enkyklios paideia* (ἐγκυκλιος παιδεία) eran las artes propias de los hombres libres y cultivados que no propiciaban ganancia económica alguna ni requerían de labor física, sino intelectual, ya que el

---

<sup>115</sup> RIELLO, 2005, p. 190.

<sup>116</sup> *Ibidem*, pp. 188-189.

<sup>117</sup> José RIELLO, “Entre el pintor pobre y el pintor perfecto. ‘Vidas’ de pintores en la España del Siglo de Oro”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, p. 260.

verdadero beneficio recaía en el conocimiento de la ciencia<sup>118</sup>. Aristóteles afirma que las artes liberales no proporcionaban algo inmediato, práctico o útil, sino más bien excelencia intelectual y moral en general<sup>119</sup>. Pero para Butrón ello no implica que no existan más artes liberales fuera de la clasificación tradicional, como es el caso de la pintura, ya que, la razón del jurista de que sean siete radica en su propia perfección y unidad numérica<sup>120</sup>.

No era insensato el pensamiento de nuestro autor si tenemos en cuenta que es cierto que no se conoce de modo fehaciente ni el momento exacto en que surgieron, ni si fueron esas siete las únicas artes liberales que existieron en su origen. De hecho, no se halla testimonio alguno en los antiguos escritos griegos que afirme un listado inalterable de artes liberales, así como ninguna mención al número siete<sup>121</sup>. Es a partir de la Edad Media, y concretamente con Boecio, cuando se produce la división de las artes liberales en la dupla del *trivium* y *quadrivium*, la cual será transmitida posteriormente por su discípulo y sucesor Casiodoro en su *De artibus ac disciplinis liberalium artium*<sup>122</sup>. Aunque son cuantiosas las referencias ciceronianas a las artes, no fueron sus escritos los que promovieron la herencia de las artes liberales de la Antigüedad grecolatina al Medievo, sino que dicha tarea recayó sobre todo en la obra, hoy perdida, de Varrón: *Disciplinarum Libri Novem*. En ella, su lista de disciplinas contenía la siguiente enumeración: gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astrología, música, medicina y arquitectura. Observamos así que se añaden estas dos últimas al *corpus* septenario tradicional, por lo que Varrón no debía tener en mente limitar las artes liberales al número de siete, aunque ello no implica que pueda afirmarse irrefutablemente que pretendiese declarar que sus nueve disciplinas constituían artes liberales<sup>123</sup>.

Séneca y Quintiliano, que manejaban y conocían bien los escritos de Varrón, reflejan ciertos influjos de su concepción. En la carta LXXXVIII de sus *Epístolas*

---

<sup>118</sup> No hay que olvidar que en la Antigüedad el vocablo “arte” adquiría la misma condición y prestigio que “ciencia”; véanse Larry SHINER, *La invención del arte: Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2014, p. 50.

Más sobre artes liberales en: Henry PARKER, “The Seven Liberal Arts”, *The English Historical Review*, vol. 5, n.º 19 (1890), pp. 417-461; David L. WAGNER, *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Indiana, Indiana University Press, 1984; Çiğdem DÜRÜŞKEN, “The meaning of Antiquity: Septem Liberales Artes”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, n.º 2 (2018), pp. 65-75; Wladyslaw TATARKIEWICZ, “Classification of Arts in Antiquity”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 24, n.º 2 (1963), pp. 231-240; John E. WISE, *The nature of the Liberal Arts*, Milwaukee, The Bruce Publishing Company, 1946.

<sup>119</sup> ARISTÓTELES, *Política. Libro VIII: La educación de los jóvenes* (ed. de Manuela García Valdés), Madrid, Gredos, 1988, p. 457.

<sup>120</sup> JUAN DE BUTRÓN, *DISCURSOS APOLOGETICOS, EN QUE SE DEFIENDE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA: QUE ES LIBERAL, DE TODOS DERECHOS, NO INFERIOR A LAS SIETE QUE COMVNMENTE SE RECIBEN*, Madrid, Luis Sánchez, 1626, fol. 7r-v.

<sup>121</sup> Andrew FLEMING WEST, “The Seven Liberal Arts”, *Classical Academic Press* (2010), pp. 1-2. Originalmente en su obra *Alcuin And the Rise of the Christian Schools*, Nueva York, C. Scribner's sons, 1892.

<sup>122</sup> Para más sobre las aportaciones de estos personajes y otros contemporáneos suyos, véanse Michael MASI, *Boethius and the Liberal Arts: A Collection of Essays*, Berna, Herbert Lang & Cie, 1981; y Manuel C. DÍAZ Y DÍAZ, *Enciclopedia e sapere cristiano tra tardo-antico e alto Medioevo*, Milano, Jaca Book SpA, 1999.

<sup>123</sup> FLEMING, 2010, p. 2.

*morales*, donde trata sobre las artes liberales, Séneca menciona y describe cinco de ellas de este modo: gramática, música, geometría, aritmética y astronomía. La enumeración, aunque de forma parcial, se corresponde con la de Varrón. Sin embargo, tampoco puede suponerse que Séneca estuviese reconociendo a esas siete como artes liberales en su totalidad, o declarando deliberadamente un listado inquebrantable<sup>124</sup>. Quintiliano, en sus *Institutionis oratoriae*, indica como tales estudios la gramática, la retórica, la música y la geometría —incluyendo en esta última a la aritmética y la astronomía—<sup>125</sup>. De nuevo, al igual que sucedía con Séneca, no se formula un registro exclusivo de siete artes ni de ningún otro número<sup>126</sup>. Ese cometido recaería sobre el romano Martianus Capella, quien limitó en siete el acopio de disciplinas en su *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, y a partir de ahí sería seguido por varios autores como san Isidoro de Sevilla, Rabano Mauro o Beda el Venerable —entre otros<sup>127</sup>—.

Ya se ha advertido cómo algunos autores antiguos añadían al núcleo de las siete artes liberales otras como la medicina y la arquitectura —a las que se sumarían diversas como la agricultura, la mecánica, la navegación, etcétera—. Butrón tomaría este derrotero para probar la categoría liberal del arte de la pintura, pues consideraba que, al igual que esta, la medicina y la jurisprudencia eran liberales sin pertenecer al canónico acervo de las *septem disciplinas*. “Nosotros assaz en estos discursos lo provamos con argumentos fixos, que no padecen excepción, no obstante el no estar puesto en el número referido: como ni le obsta a la Jurisprudencia, Medicina (...)”<sup>128</sup>. Así, “la Medicina Arte liberal es sin estar puesta en este número”<sup>129</sup>, al igual que la jurisprudencia, que es arte liberal por ser “loable, necessaria, nobilissima, y digna de que los más nobles la professen, y de que sean premiados con colmados dones”<sup>130</sup>. Al riojano no le faltaban fuentes antiguas y textos jurídicos que corroborasen su postura, pero es que además, en el Siglo de Oro, la jurisprudencia sí formaba parte de las facultades superiores; las controversias versaban

---

<sup>124</sup> Lucio Anneo SÉNECA, “Epístola LXXXVIII. Las artes liberales ni pueden hacer al hombre bueno ni llevan á la virtud”, en *Epístolas morales* (trad. de Francisco Navarro y Calvo), Madrid, Luis Navarro, 1884, pp. 336-347. Sobre Séneca y las artes liberales, véase Lucio Anneo SÉNECA, *Libro segundo. Delas siete artes liberales* perteneciente a *Los cinco libros de Séneca: primero libro Dela vida bienaventurada. Segundo delas siete artes liberales. Tercero de amonestamientos y doctrinas. Quarto y el primero de providencia de dios. Quinto el segundo libro de providencia de dios* (trad. de Alonso de Cartagena), Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1530.

<sup>125</sup> Marco Fabio QUINTILIANO, *Institutiones oratorias* (trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier), tomo II, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1887, pp. 33-55.

<sup>126</sup> FLEMING, 2010, p. 2.

<sup>127</sup> Christoph STROSETZKI, “Jerarquías del saber: la transformación de las artes figurativas en ciencia”, en O. J. Noble Wood, J. Roe, J. N. H. Lawrance (coords.), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, p. 321.

<sup>128</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 7r.

<sup>129</sup> *Ibidem*, fol. 6v.

<sup>130</sup> *Ibidem*, fol. 6r.

sobre si constituía una ciencia verdadera o no<sup>131</sup>. Obviamente, los razonamientos de los juristas, como bien plasmó Castillo de Bovadilla, valoraban a la jurisprudencia como el arte de las artes y por supuesto como ciencia, dado que cumplía con todos los preceptos que se les exigían a estas<sup>132</sup>.

Como veremos a continuación, no parece fortuito que Butrón escogiese principalmente estas dos artes como refuerzo para probar la condición liberal de la pintura, pues ambas contaban con una vetusta tradición en que se las calificaba como liberales que nuestro autor debía conocer, y que le servía como argumento justificativo, a la vez que lo amparaba para poder desarrollar su propósito, pues no hay que olvidar que en este momento las fuentes clásicas presentan un carácter canónico de autoridad, dado que, al igual que Butrón, los tratadistas españoles adoptaron de la literatura renacentista italiana el recurso de recurrir a declaraciones de autores antiguos que confirmasen sus postulados, ya que se consideraban como máximas indiscutibles<sup>133</sup>.

Anteriormente ya se ha reparado en la consideración de la medicina como arte liberal por parte de Varrón, aunque también Séneca en una de sus epístolas aludiría a ella con dicha condición<sup>134</sup>. Plutarco, por su parte, previamente afirmó que “entre las artes liberales, la medicina no es inferior a ninguna en elegancia, distinción y satisfacción, (...) proporciona a sus estudiosos una precisa recompensa, esto es: el bienestar y la salud del cuerpo”<sup>135</sup>. Y es que, en ese sentido, hay que tener en cuenta que los romanos llevaron a cabo una tarea de asimilación y transmisión de la medicina griega en tanto que educación liberal. Ello se realizó sobre todo a través de obras de teóricos y enciclopedistas como Celso, Plinio, Hipócrates y Galeno, puesto que la enciclopedia constituía la forma didáctica paradigmática de la cultura liberal<sup>136</sup>.

San Isidoro de Sevilla en sus *Etymologiae* trata las siete artes canónicas del *trivium* y *quadrivium*, y aunque no añade en ellas ni a la medicina ni al derecho, sí les dedica buena parte de su discurso. El santo justificó la ausencia de la primera con las siguientes palabras: “Preguntan algunos por qué no se incluye la medicina entre las otras artes

---

<sup>131</sup> Christoph STROSETZKI, “La dignidad del jurista en el Siglo de Oro: de Castillo de Bovadilla y Bermúdez de Pedraza”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, n.º 1 (2021) p. 1307.

<sup>132</sup> STROSETZKI, 2021, p. 1314.

<sup>133</sup> RIELLO, 2005, p. 192.

<sup>134</sup> FLEMING, 2010, p. 2.

<sup>135</sup> PLUTARCO, “Consejos para conservar la salud”, en *Obras morales y de costumbres (Moralia) II*, Madrid, Gredos, 1986, p. 125.

<sup>136</sup> Enrique MONTERO CARTELLE, “De la Antigüedad a la Edad Media: medicina, magia y astrología latinas”, *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, n.º 8 (2000), p. 54.

Sobre esta cuestión hay que añadir las exégesis interesadas que Butrón podía realizar del *Codex Theodosianus* que tanto manejaba, donde se tratan reglamentos sociales relacionadas con la medicina y las artes liberales que podían extrapolarse en favor de la pintura.

liberales. La respuesta es la siguiente: porque las artes liberales abordan en su estudio materias particulares, mientras la medicina abarca las de todas”<sup>137</sup>. Paradójicamente este es el argumento que Butrón alegará de manera favorable con respecto a la pintura para designarla como arte liberal. Alcuino y otros autores cristianos como Hugo de San Víctor concibieron las artes liberales desde una propedéutica para el ejercicio exegético de los textos sagrados, mientras que ulteriormente otros como Teodulfo refirieron una concepción de índole más humanista. Adelantándonos en el tiempo hasta la figura de Ramón Llull y la clasificación de las artes liberales y ciencias que estableció en sus obras *Liber contemplationis in Deo*, *Liber de doctrina puerili* y *Arbor Scientiae*, sí hallamos la inclusión tanto de la medicina como del derecho dentro de las liberales —aunque con una valoración positiva de la primera y despectiva de la segunda— por su utilidad para la vida en sociedad<sup>138</sup>. El conocedor de su obra Pierre de la Ramée, desde su antiaristotelismo, negó la dicotomía *ars* y ciencia. Pretendía un nuevo sistema mediante la igualación de todos los saberes, por lo que tanto el derecho como la medicina debían estudiarse a partir de un único método dialéctico impuesto desde las artes liberales<sup>139</sup>. A partir de estos planteamientos, las disciplinas van a adquirir un sentido de operatividad desde la perspectiva de las artes liberales, conformándose así el vínculo entre arte y ciencia como finalidad práctica, pero también desde un componente epistémico<sup>140</sup>.

Al principio hemos aludido a que el motivo que Butrón alega para que las artes liberales sean consideradas canónicamente como siete reside únicamente en la perfección de la cifra numérica sin aportar ningún tipo más de argumento. No obstante, son prolíficas las explicaciones y simbologías bíblico-religiosas que acompañan al número siete concibiéndolo, al igual que nuestro tratadista, como ente perfecto, divino, completo, pleno; incluso se relaciona con el modo narrativo de los textos de la literatura bíblica<sup>141</sup>. Así, la creación en el Génesis 1 se llevó a cabo durante el transcurso de siete días (descansando Yahvé el último), el Apocalipsis describe siete trompetas, siete sellos y siete copas que portaban los siete ángeles. Igualmente, en el Apocalipsis el mensaje de Dios es transmitido por san Juan, quien escribe a las siete iglesias de Asia: Pérgamo,

---

<sup>137</sup> San Isidoro DE SEVILLA, *Etimologías* (ed. bilingüe: texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero), Libro IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 497.

<sup>138</sup> Ricardo DA COSTA, “Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23 (2006), pp. 133-34 y 149.

<sup>139</sup> Rafael RAMIS BARCELÓ, “El derecho en el enciclopedismo del siglo XVI”, *Revista de estudios histórico-jurídicos*, n.º 40 (2018), p. 428.

<sup>140</sup> José HIGUERA RUBIO, “Las artes del arte: las artes liberales en la evolución del arte luliano”, *Medievalia*, n.º 16 (2013), p. 73.

<sup>141</sup> Véase Daniel AYUCH, “La instauración del Trono en siete septenarios. La macronarrativa y su estructura en el Apocalipsis de Juan”, *Biblica*, vol. 85, n.º 2 (2004), pp. 255-263.

Éfeso, Tiatira, Esmirna, Filadelfia, Sardis y Laodicea. En la tradición eclesiástica católica, son siete los Sacramentos, siete los Pecados capitales y siete las Virtudes teologales. Siete son también los años que tardó Salomón en erguir su Templo<sup>142</sup>. Por último, no faltaron los autores que refirieron al valor simbólico del número como san Isidoro de Sevilla<sup>143</sup> y Teodulfo aludiendo a su *numerus celebris*<sup>144</sup>.

Pero volvamos a la pintura. Butrón, al igual que los tratadistas de la época, tenía una concepción de la disciplina en tanto que mimesis de la naturaleza que venía arrastrándose desde el pensamiento platónico y aristotélico<sup>145</sup>. Así, no duda en afirmar que

la pintura, según la mejor definición, que a tan noble Arte le compete, es un remedo de las obras de Dios, y una emulación de la naturaleza: pues no se halla cosa que aquella crie, a la qual esta no la copie, y felicísimamente la perpetúe<sup>146</sup>.

Una vez definida, el jurista debía argumentar la emulación y la paridad existente entre la pintura y las siete artes liberales, así como la necesidad y la reciprocidad entre unas y otras, pues *nemo enim dat, quod non habet*, “lo que uno no tiene, no puede darlo”<sup>147</sup>. Además, se apoya en la afirmación de Platón —que también sería seguida por Cicerón— consistente en que son artes liberales aquellas que tienen similitud unas con otras. Por supuesto los argumentos son mucho más extensos, pero aquí esbozaremos los rasgos más esenciales.

Para Butrón, la gramática se halla en todas las ciencias y artes, de las cuales los pintores tienen que tener conocimiento en general y, por tanto, la emulan<sup>148</sup>. Dice el jurista que el pintor es filósofo porque pinta no solo la fisonomía del sujeto, sino los

---

<sup>142</sup> Sobre esta cuestión véanse: Helena SOUSA MELO, “O número 7 e as suas ligações”, *Correio dos Açores* (2016), p. 15; Hermann TEIXO, *Numerologia básica e interdisciplinar*, Luziânia, Brasil, Ouro da Arte, 2020; Conrad HYERS, “The Narrative Form of Genesis 1: Cosmogonic, Yes; Scientific, No”, *Perspectives on Science and Christian Faith* (1984) pp. 208-215; Ernst Robert CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (volumen II), México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 703.

<sup>143</sup> Véase San Isidoro DE SEVILLA, 2004, Libro III: *Acerca de la matemática*, pp. 413-472.

<sup>144</sup> Guadalupe LOPETEGUI SEMPERENA, “Teodulfo de Orléans y las artes liberales”, *Veleia*, n.º 20 (2003), p. 469.

<sup>145</sup> Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 25. Las referencias a la pintura como imitación selectiva y mejorada de la naturaleza con frecuencia son ejemplificadas mediante anécdotas clásicas que aluden a la concepción del pintor como *alter deus*; véase Ernst KRIS y Otto KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 62-63.

<sup>146</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 1v.

<sup>147</sup> *Ibidem*, fol. 32. Gaspar Gutiérrez de los Ríos ya había parangonado el dibujo con las siete artes liberales tradicionales para lograr su legitimidad intelectual y absoluta superioridad frente al resto de artes liberales, pues su concepción establece que el dibujo es el fin y las artes son el medio que emplea para lograrlo; véase Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *NOTICIA GENERAL PARA LA ESTIMACION DE LAS ARTES, Y DE LA MANERA EN QUE SE CONOCEN LAS LIBERALES DE LAS QUE SON MECANICAS Y SERVILES, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particularidades para las personas de todos estados*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, fols. 157-193.

<sup>148</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 9r.

afectos del ánimo<sup>149</sup>. Considera que la pintura emula a la historia porque la necesita para pintar sin errar en los hechos representados<sup>150</sup>, así como a la retórica porque su función consiste en hablar bien y la pintura en *benè agere*, actuar bien, imitando las perfecciones de la naturaleza y enmendando sus partes más innobles<sup>151</sup>. Butrón insiste en la necesidad que tiene la pintura de la geometría para su ejercicio, representación y comprensión, porque “qualquiera línea que se tire, o ángulo que se haga, es Geometría<sup>152</sup>”. Igualmente, la astronomía tiene emulación con la pintura por lo que tiene de geometría y aritmética para la representación y la enseñanza de los movimientos celestes<sup>153</sup>. Del mismo modo hacen uso los pintores de la dialéctica, pues siguiendo a Cicerón, distingue lo bueno de lo malo y lo verdadero de lo falso<sup>154</sup>. También necesita la pintura de la aritmética para poder dibujar correctamente, dado que constituye el conocimiento y uso de los números<sup>155</sup>. Por último, tanto la música como la pintura representan e imitan los afectos humanos<sup>156</sup>.

A modo de conclusión, para Butrón la pintura no solamente emula a las siete artes liberales, sino que, a la mayoría de ellas mediante el dibujo les confiere sentido y razón de ser<sup>157</sup>. Por tanto, “[¿]no sería ridículo que la Pintura fuese mecánica, siendo liberales las que della tienen dependencia?”<sup>158</sup>. De este modo, al afirmar que la pintura es liberal porque comprende a las siete artes, nuestro jurista estaba empleando un razonamiento de índole escolástico medieval que parte de valores asentados previamente de manera artificial para forzar su ampliación<sup>159</sup>, y concluye incluso estando dispuesto a negar la

<sup>149</sup> *Ibidem*, fol. 9r.

<sup>150</sup> *Ibidem*, fols. 10v-11r.

<sup>151</sup> *Ibidem*, fol. 20v.

<sup>152</sup> *Ibidem*, fol. 26r. Son varios los autores de la Antigüedad que han referido a la relación entre geometría, pintura y dibujo. Desde que aparecieron las concepciones pitagóricas, la teoría griega clásica del arte se constituyó en una teoría matemática; véase Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000, p. 175. A lo que se suma el apunte de Plinio basado en que las artes del dibujo fueron insertadas en el círculo de la *paideia* griega, constatando así su consideración como artes liberales; véase PLINIO, *Textos de Historia del Arte* (ed. de María Esperanza Torrego), Madrid, Visor, 1987, pp. 96-97. Aristóteles también afirmaría que el dibujo debía aprenderse para adquirir la capacidad de contemplar la belleza de los cuerpos; véase ARISTÓTELES, 1988, pp. 460-461. Quintiliano igualmente versaría su estima sobre la geometría; véase Marco Fabio QUINTILIANO, *Institutionis oratoriae libri XII: Sobre la formación del orador* (ed. de Alfonso Ortega), Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001, pp. 147-153.

<sup>153</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 27r.

<sup>154</sup> *Ibidem*, fols. 18v-19v.

<sup>155</sup> *Ibidem*, fol. 23v.

<sup>156</sup> *Ibidem*, fol. 24v.

<sup>157</sup> *Ibidem*, fols 30v-31r. En España, por influjo de Italia, el dibujo se consideraba como parte del saber teórico de la pintura; véase HELLWIG, 1999, p. 59.

Carducho prácticamente parafraseó determinados argumentos de Butrón para cuestiones referidas al dibujo y a su importancia en la pintura; véase Vicente CARDUCHO, *DIALOGOS DE LA PINTURA, SV DEFENSA, ORIGEN, ESSENCIA, DEFINICION, MODOS Y DIFERENCIAS*, Madrid, Francisco Martínez, 1634, fol. 76r-v. Y Pacheco también apuntó la necesidad de las matemáticas para la pintura en lo relacionado con cuestiones de simetría; véase Francisco PACHECO, *El arte de la pintura* (ed. de Bonaventura Bassegoda), Madrid, Cátedra, 1990, pp. 77-78.

<sup>158</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 31r.

<sup>159</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 49.

liberalidad de las siete artes tradicionales si no se acepta como tal a la pintura: “Y si la Pintura no es Arte liberal emulándolas, ni las siete, porque si tienen aquel privilegio, háñsele de comunicar por la similitud, como queda provado: sino se le comunican, es porque no le tienen”<sup>160</sup>.

Pero Butrón, al igual que los tratadistas españoles del momento, no solamente quería probar que la pintura era como las siete artes liberales, sino que sus profesores<sup>161</sup> no eran oficiales ni sus obras mercaderías, por lo que tenían derecho a los mismos privilegios de aquellos que se dedicaban a esas otras disciplinas de índole liberal<sup>162</sup>. No obstante, para ello era necesario elaborar primeramente una sólida defensa teórica de la pintura, como la que hemos abordado sintéticamente, que acreditase a la disciplina como actividad intelectual, como *cosa mentale* y no física, mecánica, servil o artesana. Y es que hay que tener en cuenta que en España se heredó el pensamiento medieval consistente en que la tarea manual —asociada al aprendizaje mediante la repetición— era marcadamente innoble; por ello los tratadistas van a intentar demostrar que el trabajo manual del pintor es lo de menos, ya que lo realmente significativo radica en su actividad mental<sup>163</sup>. Claro está, en ese sentido, tuvo gran peso y sirvió como aliciente la tradición tratadística renacentista italiana de figuras como Alberti, Giorgio Vasari, Gian Paolo Lomazzo, Carlo Ridolfi, Giovanni Baglione y otros que habían incidido en el intelecto como fundamento de la pintura, siendo esta objeto de debate y reflexión entre los doctos, pues precisamente su nobleza se hallaba en la esfera mental. Sin embargo, y como observaremos más adelante, el caso español no se referiría tanto a razones teóricas ideales, sino a reclamaciones de índole práctico<sup>164</sup>. De este modo, la defensa teórica de la pintura con respecto a las artes liberales que Butrón redactó no era más que el primer paso necesario de una especie de revolución acontecida en la España del Siglo de Oro que conllevaría la reivindicación profesional y el reconocimiento social de la pintura y de aquellos que la profesaban.

### **La liberalidad de la pintura: cuestiones religiosas**

La España del Seiscientos responde a un panorama profundamente religioso y defensor de la ideología contrarreformista que fomentaba un arte sacro caracterizado por su

---

<sup>160</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 32r.

<sup>161</sup> Durante el siglo XVII —aunque se extiende hasta el XVIII— será muy empleado el término “profesor” no para designar a quien enseña la disciplina de la pintura, sino quien la profesa, sustituyendo así deliberadamente al vocablo “oficial”: GÁLLEGO, 1976, p. 8.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>164</sup> José Enrique GARCÍA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. I, Madrid, Encuentro, 2002, p. 143.

elementalidad, su dogmatismo y su comprensión, así como por una funcionalidad de marcado calibre didáctico que reaccionase categóricamente contra los postulados de la Reforma centroeuropea<sup>165</sup>. Esta atmósfera propició una ligazón entre pintura y religión<sup>166</sup>, fenómeno que a su vez dio lugar a que la tratadística de arte de la época plasmase una defensa de las imágenes sacras siguiendo la doctrina conciliar. Principalmente esta se fundamentaba en la afirmación del culto, el reconocimiento de que las imágenes sacras enseñan a amar e imitar a Dios y sus santos —fin didáctico-moral—, y la aclaración del culto con respecto a la imagen: no se idolatra la imagen en sí, sino que se venera en ella el ejemplo sagrado representado<sup>167</sup>.

Al ser la Iglesia la *auctoritas* máxima en este marco, necesariamente había que probar que la pintura ocupaba una función significativa en su misión doctrinal si se quería demostrar la liberalidad de la disciplina. De ahí que los tratadistas para fundamentar y facultar sus ideales busquen argumentos válidos en la exégesis del cristianismo y concretamente en autores contrarreformistas europeos como Johannes Molanus y Gabriele Paleotti, los concilios y la patrística de los santos padres como san Agustín, san Basilio, etcétera<sup>168</sup>. Es esta la línea que sigue Butrón no solamente recurriendo a esas figuras, sino incluso citando un párrafo del decreto tridentino que trata sobre el bien que las imágenes hacen en los fieles, pues se trataba de mostrar el valor utilitario de la pintura religiosa como herramienta para instruir y alcanzar la virtud del conocimiento divino a través de su carácter narrativo<sup>169</sup>. Y más adelante incide:

Dígalo el fruto de las sagradas imágenes, díganlo las almas que por medio dellas han alcanzado la verdadera noticia de la sabiduría: díganlo los milagros, y conversiones que

---

<sup>165</sup> Miren J. GUEVARA LLAGUNO, “Zurbarán y las texturas de la Contrarreforma”, *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, n.º 16 (2021), p. 405.

<sup>166</sup> Javier PORTÚS, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999a, p. 20.

En este contexto, la pintura sagrada no podía concebirse de otro modo que no fuese como materialización sintomática de la creencia que habitaba en la región, pues pese a la existencia de posturas ambiguas o heterodoxas, gran parte de los españoles se reconocían a ellos mismos como los escogidos por Dios para mantener y transmitir la doctrina del cristianismo.

<sup>167</sup> Cristina CAÑEDO-ARGÜELLES, *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1982, p. 58.

<sup>168</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982, p. 57.

<sup>169</sup> “Grande es el fruto (dize el sagrado Concilio) que se saca del uso de las santas imágenes, no solo porque avisan al pueblo de los beneficios que de Christo tiene recibidos en su Passion, y obras: más porque ponen delante de los ojos de los fieles los saludables exemplos, y milagros que su divina Magestad ha obrado por medio de sus Santos, para que por ellos den las gracias que se deven a su Criador, y obren en sus acciones según la imitación que deven a la vida, y costumbres de los Santos, y para que se exerciten a adorar, y amar a Dios, y a venerar todo género de Religión, y piedad”; BUTRÓN, 1626, fol. 38r-v.

han obrado (...) <sup>170</sup>; (...) el aplauso que las haze la Iglesia, y la constancia con que las defendió, y defiende de la garganta hambrienta del demonio <sup>171</sup>.

Pero eso no es todo, sino que Butrón supo combinar la misión de Trento con la definición de san Agustín para encauzar a la pintura como arte liberal con respecto a su papel en la religión:

Artes liberales son las que son dignas de hombre Christiano, y nos enseñan el camino de la verdadera sabiduría <sup>172</sup>. Ilación evidente será, que aquellas serán Artes liberales, que convienen al juyzio de un hombre Christiano: exemplo las que tocan a la piedad de la Religión, o como instrumento nos llevan al conocimiento de la divina Ciencia <sup>173</sup>. La pintura es el instrumento más eficaz para llegar a la verdadera noticia, y conocimiento de la divina Ciencia <sup>174</sup>.

Desde Alberti se dice que la pintura funciona como nexo que conecta a Dios con el hombre a través de la esfera afectiva y cognitiva <sup>175</sup>, llevando su alma a la contemplación divina <sup>176</sup>, pues que Dios aparezca en la narración bíblica como primer pintor y la naturaleza como primer cuadro es un recurso que se emplea para dar nobleza a la disciplina: si Dios es pintor, el artista es colaborador; por tanto, es noble <sup>177</sup>. En ese sentido, nuestro jurista introduce diversas alusiones sirviéndose de esta táctica:

Si es invención del entendimiento de Dios mandada executar a sus mayores amigos, y privados, sino se dedignaron de execerla por traer consigo la nobleza que le dio el inventor más noble, [¿]qué razón ay para que aya alguna de las liberales que se le iguale? (...) Si su invención es de la mano de Dios, dada con calificada nobleza a su más querido pueblo de Israel <sup>178</sup>.

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, fol. 34v.

<sup>171</sup> *Ibidem*, fol. 35r. Más adelante vuelve a recalcar: “Que nos lleve al conocimiento de la divina sabiduría el Arte liberal de la Pintura, prueba el uso que la Iglesia tiene de las imágenes, los cuellos que ofreció de sus hijos al defenderlas”, fol. 36r.

<sup>172</sup> *Ibidem*, fols. 32v-33r.

<sup>173</sup> *Ibidem*, fol. 34v.

<sup>174</sup> *Ibidem*, fol. 34v.

<sup>175</sup> Juan Luis GONZÁLEZ GARCÍA, “¿«Vencen al arte del decir»? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII” en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, p. 89.

<sup>176</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 49.

<sup>177</sup> PORTÚS, 1999a, pp. 23-24.

<sup>178</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 43r. Encontramos más referencias del estilo como: “Arte de la pintura, y su inventor el Criador del universo”, fol. 42v; o “Que dê nobleza la sagrada Escritura a esta palabra, se colige del mismo capitulo, pues sino quisiera darla no llamara con ella Artífice al Criador de todas las cosas”, fol. 41r.

Esta utilidad devocional de la pintura como medio de adoctrinamiento de la masa popular católica se refuerza en la superioridad, en lo que a eficacia se refiere, con respecto al texto de los libros porque permitía una mayor comprensión a un público más amplio no necesariamente formado y cultivado, ya que en la España del momento predominaba una población mayoritariamente iletrada<sup>179</sup>. Igualmente estaba presente el impacto que la vista tenía en el conocimiento, teoría que se venía arrastrando ya desde la Antigüedad y el pensamiento platónico, aristotélico y tomista<sup>180</sup>. Si la vista es la vía más perfecta para llegar al conocimiento divino, la imagen necesariamente ha de ser superior al texto escrito en la expresión de ideas, y por tanto, lleva implícita la colocación del pintor entre los creadores intelectuales<sup>181</sup>. Así lo defiende Butrón:

Los provechos de la Pintura nos llevan al conocimiento de la suma verdad, con más ventaja que la Historia, o Escritura: pues es cierto, que mueve más los afectos ver padecer en las imágenes, que el leer los martirios<sup>182</sup>. (...) que los libros tienen grande afinidad con las imágenes, y que nos sirven en la Iglesia con mayores efectos que ellos. Y esta persuasiva tan grande, que se induce con la vista, da mucha mayor estimación, y autoridad a la Pintura que a la Escritura<sup>183</sup>.

Para los doctos, y Letrados la Escritura basta, más para los ignorantes [¿]qué maestro ay como la Pintura? Leen en la tabla lo que deven seguir, y no pueden sacar de los libros: de donde nace, que aun los que más saben usan del libro de la Pintura, para que más claramente entiendan lo que los libros no les declaran<sup>184</sup>.

Ello explica la preferencia por la narración en vez de por la alegoría<sup>185</sup>, pues se buscaba la verdad histórica en las imágenes religiosas para enseñar los episodios del Nuevo Testamento, la hagiografía y los dogmas de la fe católica<sup>186</sup>. Por tanto, si la pintura

---

<sup>179</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982, p. 59. Por aquel entonces, la imagen sagrada grabada y pintada funcionaba esencialmente como medio de difusión de la doctrina religiosa cristiana; véase Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Studies in the History of Art*, vol. 13 (1984), p. 154.

<sup>180</sup> Luis VILLAMÍA, “La conspiración del pincel y la pluma. Góngora y la imaginación pictórica del escritor barroco”, *Hispanófila: Literatura — Ensayos*, n.º 164 (2012), p. 4.

<sup>181</sup> GÁLLEGO, 1976, pp. 50-51. Ya desde la Antigüedad se proporcionó una imagen general noble del pintor que radicaba precisamente en la función metaliteraria de las obras de arte, aprovechando así el carácter narrativo de la pintura para determinar su nobleza e intelecto: Javier PORTÚS, “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 12 (1999b), p. 180.

<sup>182</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 37r.

<sup>183</sup> *Ibidem*, fol. 37r.

<sup>184</sup> *Ibidem*, fol. 36v.

<sup>185</sup> Jonathan BROWN, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 199.

<sup>186</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982, p. 83. La insistencia en la representación de la realidad teológica del momento, claro está, es sintomática de la teoría de la Reforma Católica del momento, pero al mismo tiempo alude a una inquietud propia del territorio español consistente en el valor sacramental de las imágenes artísticas como evidencias históricas y objetos de culto.

posibilita llegar al conocimiento divino, necesariamente ha de ser liberal. Pero la pintura no solamente enseñaba la historia sagrada, sino que también movía emocionalmente a seguir su ejemplo de conducta virtuosa<sup>187</sup>, por lo que se estableció ya una estética psicofísica. De ahí que el culto al prototipo adquiriese una acepción eclesiológica, sometiendo a los pintores a un dogmático control iconográfico en la producción de imágenes, es decir, de su veracidad narrativa, dado que su representación implicaba una responsabilidad mayúscula en el contexto postridentino<sup>188</sup>. Pero esta, lejos de suponer un inconveniente, es empleada como argumento favorable para la consideración social e intelectual de la pintura<sup>189</sup>. Así se ha advertido en Butrón al tomar el concepto de que una pintura no se ejecutaba de modo satisfactorio si no se adhería a los correspondientes preceptos narrativos e históricos para manifestar el intelecto de la disciplina, pues el pintor no se limita a la mera labor de copiar, sino que tiene la capacidad de interpretar conceptualmente la historia católica.

Volviendo al inicio de la idea, hay que tener presente que la pintura se entiende dentro de una concepción de índole emotiva: debía incidir en el ánimo de aquellos que la contemplaban mediante la persuasión. Ello era posible por su condición o naturaleza narrativa y su veracidad en la tradición cristiana, cualidades que compartía con la poesía y que permitían aludir al famoso locus clásico horaciano *ut pictura poesis*<sup>190</sup>. Es por ello que Butrón defiende una instrumentalización del arte para imponer la doctrina católica y educar a través de una pintura religiosa, moralizante y ejemplarizante que lleve a los fieles a conductas semejantes:

[¿]Quién más no enseña el camino de la virtud que la memoria insigne de nuestros passados? Pruévalo gallardemente el uso recebido de las sagradas imágenes, el favor, y honra que les haze la Iglesia, movida del grande fruto que haze en las almas<sup>191</sup>.

---

<sup>187</sup> PORTÚS, 1999a, p. 26.

<sup>188</sup> Felipe PEREDA, “Sombras y cuadros: teorías y culturas de la representación en la Europa de la Reforma Católica”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, p. 77.

<sup>189</sup> PORTÚS, 1999a, p. 28.

<sup>190</sup> No obstante, se ha apuntado que su origen es de influencia griega, pues es a partir del helenismo cuando se pone en paralelo a artistas y poetas; véase José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO, *Teoría del arte y Teoría de la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990.

Los vínculos establecidos entre literatura y actividad artística no solamente se fundamentaban en su capacidad de explicación, sino que también se apoyaban en unos mismos fines. La pintura, como la palabra, poseía una función retórica y narrativa que incidía en el ánimo de los receptores. La comparación, por tanto, no es formal, sino pragmática: lo que se produce en aquellos que contemplan las artes es lo que se equipara; véase Natalia FERNÁNDEZ, “El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea”, *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, vol. 3, n.º 63 (2017), pp. 58-77.

<sup>191</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 35r.

Se trata de evocar a través de la materialización pictórica, ya que conventos e iglesias se revestían con una decoración de alta significación doctrinal que enaltecía apologeticamente la historia sagrada mediante imágenes santas, tradición que en Occidente se extiende desde el siglo XII<sup>192</sup>. De este modo, se reconoce la efectividad psicológica de la pintura sagrada sobre las audiencias en tanto que herramienta de motivación piadosa, adoctrinamiento y representación y memoria de los hechos históricos<sup>193</sup>. Para Butrón tomará gran importancia esa concepción de la pintura como “medio para salvar almas”<sup>194</sup>, pues no hay que olvidar que se trata de recalcar su condición útil y funcional para la devoción dado que la pintura es liberal por su finalidad; por eso se defiende su utilidad —rasgo que comparte con los tratados de imágenes sagradas<sup>195</sup>—:

El aspecto de una imagen nos abre el camino de la salvación, pues del procede la compunción de los pecados en los que la miran, y a los que no saben leer, *imò* a todos les representa la Passión, y vida de Christo, ò las empresas dichosas de sus Santos con que se animan a seguirlos con el corazón, y la vida<sup>196</sup>.

Queda manifiesto el valor que posee la pintura religiosa con respecto a la doctrina católica, pero todavía debía aclararse un aspecto tridentino de suma esencialidad: no se adora la imagen, sino lo que representa<sup>197</sup>. Y es que en el II Concilio de Nicea ya se estableció una categórica distinción —que posteriormente tomó Trento— entre la adoración o latría hacia el prototipo y el acto de *proskynesis* del que debía ser objeto<sup>198</sup>. Consciente de la latente problemática, Butrón clarificó contundentemente que: “no se

---

<sup>192</sup> Jesús GARCÍA RUÍZ, 'Antropología del barroco (IIª parte): Las implicaciones de los decretos de Trento: “un rey, una ley, una fe”', *Revista de Antropología y Sociología Virajes*, vol. 19, n.º 1 (2017), p. 233.

<sup>193</sup> Así lo declaraba el decreto tridentino: “Se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos; con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los exemplos de los mismos Santos; así como para que se exciten á adorar y amar á Dios y practicar la piedad”; véase Ignacio LÓPEZ DE AYALA, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* (sesión XXV), Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1798, p. 358.

<sup>194</sup> GÁLLEGO, 1976. p. 39.

<sup>195</sup> Javier PORTÚS, “Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012a, p. 27.

<sup>196</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 37v. Hay más alusiones de este tipo: “Despertar a las obras buenas, y para que nos refrescasse la memoria de la Passión de Christo, y triunfo de sus Santos; y sabiendo sus virtudes los veneremos, y procuremos seguir”, fols. 37v-38r; “Las imágenes de los Santos son memorias, y recuerdos de las cosas passadas de lo que padecieron. Y finalmente incentivo para la imitación de sus virtudes”, fol. 37r; “Que el Arte de la Pintura nos encamine al conocimiento deseado, y que como arcaduz desde la vista al sentimiento del corazón nos excite al amor divino, y al conocimiento de su suma suavidad”, fol. 37r.

<sup>197</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982, p. 60.

<sup>198</sup> Felipe PEREDA, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2017, p. 102.

adora la tabla, o lienzo, la madera, o mármol, déveseles cierta reverencia por el papel que hazen”<sup>199</sup>, o que “diferente razón tiene adorar lo pintado, que por la Historia que nos representa, adorar lo que nos enseña”<sup>200</sup>.

Mediante esta serie de argumentos recopilados, el jurista situaba la pintura como un componente fundamental dentro de la instrucción teológica católica del momento, destacando primordialmente que “sus provechos son importantísimos a la Iglesia”<sup>201</sup>. Y concluye a modo de síntesis:

Luego si aquella es Arte liberal, que nos enseña, y lleva al conocimiento de la divina sabiduría, que nos alienta la memoria para que nos acordemos de las obras dignas de imitarse, y sigamos las pisadas de los virtuosos, como largamente queda provado con la dotrina precedente: y a cada passo nos enseñan los milagros que se obran por medio de la devoción de las imágenes, que el pueblo Christiano tiene, y las decisiones que a cerca desto han estatuido los sagrados Concilios contra la opinión pérvida de los hereges: [¿]Quién duda, que la Pintura es quien ocupa el primer grado de las liberales; pues mejor que todas las Artes produce estos efectos, como queda provado?<sup>202</sup>

Hemos abordado la significancia de la verdad histórica de la pintura religiosa. La otra obligación a cumplir —directamente relacionada— recaía sobre el concepto de decoro, el cual se identificaba de modo prácticamente unánime con la decencia<sup>203</sup>. Esta se tornará en precepto esencial, dado que evitar imágenes deshonestas y lascivas fue uno de los objetivos tridentinos principales<sup>204</sup>. En ese momento, esta pintura “deshonesta” correspondía mayoritariamente al género de la mitología clásica<sup>205</sup>. Como observaremos, la polémica sobre el desnudo o la pintura lasciva en la sociedad española pertenecía simultáneamente a dos debates: uno de tipo moral por la importancia de los valores de castidad y pureza; y otro de tipo social por la cuestión de la liberalidad de la pintura<sup>206</sup>.

De este modo, verdad histórica y decoro eran las categorías reinantes que la pintura religiosa debía plasmar. Ello no implicaba que no se pudiesen pintar géneros menores en lo que se refiere a utilidad, sino que aquellas representaciones que se

---

<sup>199</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 36r.

<sup>200</sup> *Ibidem*, fol. 36v.

<sup>201</sup> *Ibidem*, fol. 39r.

<sup>202</sup> *Ibidem*, fol. 39r.

<sup>203</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982, pp. 63-66.

<sup>204</sup> Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001, p. 16.

<sup>205</sup> Javier PORTÚS, “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 8 (1995), p. 67.

<sup>206</sup> CORDERO DE CIRIA, 2012, p. 107.

prohibían eran las protagonizadas por asuntos pérfidos<sup>207</sup>. Y es que no hay que olvidar la relación que existía entre calidad artística y eficacia persuasiva, razón por la que se creía que una mayor calidad en los cuadros deshonestos produciría una intensa incitación a la lujuria<sup>208</sup>. Butrón, sabedor de estas restricciones morales eclesiásticas, recalca las malas consecuencias de la pintura lasciva por aquello que produce en los contempladores e incluso aprueba su eliminación. Como de costumbre, cita a diversos exegetas, pero en esta cuestión destaca la presencia de los argumentos que el jesuita Antonio Possevino volcó en su *Tractatio de Poësi et Pictura ethica humana, et fabulosa collata cum vera, honesta, et sacra*. Possevino afirma que los desnudos no aportaban beneficios a la sociedad, sino lujuria, y explica que el motivo de la numerosa presencia de pinturas deshonestas en España se debía a un acto vengativo del demonio por la misión evangelizadora que se realizó en América<sup>209</sup>. Así escribió Butrón: “Finalmente dize, que las pinturas desnudas fueron invención de Satanás, y quiere que lo confessen los mismos Pintores de los impulsos que padecen quando las hazen”<sup>210</sup>. Al igual que para el jurista, Possevino concebía la pintura en tanto que imitación de asuntos sacros; cuando por el contrario se ocupaba de la lascivia, dejaba de ser arte nobilísima<sup>211</sup>.

En un momento como este en el que cobraba suma magnitud la tarea de probar el valor moral de la pintura religiosa y la irreverencia que implicaba la pintura lasciva, era frecuente recurrir a autores clásicos como Aristóteles, Propertio, Plinio o san Agustín que previamente habían lanzado advertencias sobre los peligros de la pintura lujuriosa para la sociedad. Pero la figura que más se trajo a colación por parte de los tratadistas en la devota España contrarreformista del XVII por su alto grado de dignidad y autoridad fue la de Lucio Anneo Séneca<sup>212</sup>. Butrón no podía ser menos si buscaba alcanzar el reconocimiento social de la pintura y de sus practicantes mediante la demostración de la moralidad que la disciplina poseía y su utilidad como herramienta de la religión cristiana. Y aunque es cierto que muchos optaron por rebatir los juicios del filósofo, Butrón los empleó favorablemente con un doble fin: por un lado, desacreditar la pintura lasciva y, por otro,

---

<sup>207</sup> PORTÚS, 1995, p. 59.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>209</sup> Así se referencia en Luisa María DE PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, *Excelencias de la castidad*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1642, fol. 602. Por inventarios se sabe que diversas obras de contenido erótico eran frecuentes entre las posesiones de los sectores de clase alta de la sociedad; véase David GARCÍA CUETO, “La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII”, en V. Mínguez Cornelles e I. Rodríguez Moya (coords.), *Visiones de pasión y perversidad*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2014, pp. 40-57.

<sup>210</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 87v.

<sup>211</sup> Antonio POSSEVINO, *Tractatio de Poësi et Pictura ethica, humana et, fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Lyon, Joannes Pilchotus, 1594, pp. 291 y 309.

<sup>212</sup> CORDERO DE CIRIA, 2012, p. 120.

reafirmar la pintura como arte liberal<sup>213</sup>. Así afirmó que “fue como en todas sus obras doctilísimo; que en lo que habló de la Pintura habló bien, y verdadero; y que confessó en esta epístola, que la Pintura es liberal Arte, es noble”<sup>214</sup>.

Como bien es sabido, Séneca había sentenciado en su epístola LXXXVIII *ad Lucillum* que artes liberales eran las dignas de que las profesasen hombres libres, considerando que solo la filosofía podía introducirse verdaderamente en esa categoría porque hace a los hombres virtuosos y no cautivos del vicio. Por lo que respecta a los pintores, estos habían quedado fuera al ser calificados como ministros de la lujuria<sup>215</sup>. Butrón contextualiza su argumento indicando que la pintura en tiempos de Séneca era lasciva y ridícula, “que se obraban, si solo contenían todo género de deleite, y torpeza”<sup>216</sup>. Y defiende: “que provoquen a luxuria las pinturas desnudas, y lascivas, se prueba evidentemente de los exemplos de las historias. [¿]Qué fueron los efectos de la desnudez, sino deseos torpes, y aun acometimientos abominables?”<sup>217</sup> Para el jurista, siguiendo el precepto tridentino de repudiar los desnudos que incitasen a la imaginación peligrosamente<sup>218</sup> y el pensamiento agustiniano que concibe el cuerpo como materialidad impura que recluye moralmente al alma (*imago Dei*)<sup>219</sup>, el desnudo y lo corporal eran altamente indecentes, deshonestos y contrarios a la religión.

Por tanto, “si las pinturas lascivas aprisionan a los que las miran como tengo dicho, Séneca definió admirablemente las Artes liberales, y con razón justa no puso entre ellas los Pintores que obraren de manera, que su Pintura tenga los defectos referidos”<sup>220</sup>. A ello añade en defensa de la pintura sagrada:

---

<sup>213</sup> Por otro lado, también combinó la consideración de los pintores como *Deus Artifex* —fruto del pensamiento neoplatónico y aristotélico moderno— con una temprana jerarquía de los géneros pictóricos en España —cuya valoración se regía en función del grado de moralidad representado— que situaba en la cumbre a la temática religiosa —y al retrato—, y en lo más bajo de la escala a la pintura lasciva —y de paisaje—.

<sup>214</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 81v. En este sentido, Butrón se aleja de la postura que tomó en sus escritos Gutiérrez de los Ríos, pues aunque perseguían el mismo fin, demostrar que la pintura y el dibujo son artes liberales, se observan disparidades en la actitud. Y es que ya Butrón advirtió que habían sido muchos los que al defender las artes liberales no supieron entender ni responder a la objeción senequista con el respeto que merece. Se refiere principalmente al caso de Gutiérrez de los Ríos, quien acusó a Séneca de haber sido engañado, de haberse equivocado y de no saber argumentar, desde un tono grosero y hasta de burla. Véanse: BUTRÓN, 1626, fols. 79v- 80r y GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, 1600, fols. 193-202.

<sup>215</sup> SÉNECA, 1884, pp. 336-347. Más sobre Séneca en las referencias indicadas en la nota 111; y para la cuestión de las éfrasis de cuadros o retratos literarios que realizó, véase: Francisca MOYA DEL BAÑO, “Séneca y la pintura”, en *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento* (Córdoba, 24- 27 de septiembre de 1996), Córdoba, Publicaciones de la Universidad y Obra Social y Cultural Cajasur, 1997, pp. 125-132.

<sup>216</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 82r.

<sup>217</sup> *Ibidem*, fol. 83r.

<sup>218</sup> MÂLE, 2001, p. 16.

<sup>219</sup> Más sobre esta cuestión en Victorino CAPANAGA, *Agustín de Hipona. Maestro de la conversión cristiana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974. Especialmente la parte tercera: *La espiritualidad de la conversión continua*, sección: “La dialéctica de la conversión”.

<sup>220</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 88r.

Si alcançara Séneca tiempos en que la pintura surtiera tan admirables, y contrarios efectos como [h]oy produze en la pintura de las imagines, tengo por sin duda, que la pusiera en el primero grado de las liberales, pues la pintura es la que nos pone en la perfección de la virtud, y nos conduze al conocimiento de la divina sabiduría<sup>221</sup>.

Sigue así Butrón afirmando que, “no dize Séneca, que la Pintura no es liberal, sino que los Pintores que pintan lascivamente dexan de serlo”<sup>222</sup>. Ello le servía para argumentar que, como en esta, en todas las artes existen infames artífices y no por eso deben menospreciarse<sup>223</sup>:

La Pintura es justa, es buena, y recta conforme los efectos que produze, y hemos mostrado: si sus profesores son impúdicos, y lascivos la culpa es del professor, no de la Pintura. Assí lo entendió Séneca quando dixo, Pintores, no Pintura<sup>224</sup>.

Por tanto, para nuestro jurista, el filósofo sí supo entender el valor moral que la pintura implicaba y sus provechos para la sociedad, “no produciendo los efectos de luxuria, sino los referidos de hazernos científicos en la divina Sabiduría, y virtuosos, y fuertes con el estímulo de la imitación de los pasados”<sup>225</sup>.

Llegados a este punto, se esclarece que, por las circunstancias propias del momento, la teoría artística española del Seiscientos enfatiza el origen divino de la pintura y su lugar privilegiado en la religión. Pues hay que recordar que la Iglesia católica está presente en todos los ámbitos como máxima autoridad<sup>226</sup>, siendo —junto a la Monarquía católica— la institución política y social de la que los pintores dependían económica e ideológicamente. Por ello era prácticamente una obligatoriedad fundamentar la defensa

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, fol. 88r-v.

<sup>222</sup> *Ibidem*, fol. 94v.

<sup>223</sup> Como no podía ser de otro modo, pone como ejemplo comparativo a la religión: “Adúlteros hallamos entre los Sacerdotes, y entre los Monges homicidas; más no por esso el Sacerdocio es malo, ni la Religión pernicioso. [¿]Qué profesión ay tan santa, que no alimente hombres fascinosos? No por esto deven castigarse los vicios destos en la inculpable santidad del Arte”; BUTRÓN, 1626, fol. 95v.

Véase también sobre este asunto Giovanni Paolo LOMAZZO, *Idea of the Temple of Painting* (ed. de Jean Julia Chai), Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 2013, p. 66.

Posteriormente, Carducho tomaría los razonamientos que Butrón emplea con Séneca como punto de partida para establecer sus propios argumentos sobre la liberalidad de la pintura; véase CARDUCHO, 1634, fols. 121v-122r. Lo mismo haría Palomino —aunque sin referenciarlo— para su defensa, pues afirmó que el Consejo no calificó a la pintura como noble porque en esos reinos no existieron buenos artistas, y eso no implicaba que la pintura como arte no fuese buena y, por tanto, no por eso debía privatizarse; véase Antonio Acisclo PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *EL MUSEO PICTORICO Y ESCALA ÓPTICA. TOMO I. THEORICA DE LA PINTURA, En que se describe su origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, è ilustran. Y se prueban, con demonstraciones Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*, Madrid, Lucas Antonio de Bedamar, 1715-1724, fol. 113.

<sup>224</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 95r.

<sup>225</sup> *Ibidem*, fol. 93r.

<sup>226</sup> MÂLE, 2001, p. 30.

de la pintura sagrada en su utilidad como medio de difusión de la doctrina evangelizadora de Trento para así poder controlar la ortodoxia de los fieles, a la vez que asegurar el poder teocéntrico y absolutista. Pero esta defensa de la pintura religiosa no solamente se realizaba para evitar enemistad y conflictos con la Iglesia, sino que hemos observado que emerge como justificación en el contexto de la lucha de los pintores por su reconocimiento noble y liberal de la pintura<sup>227</sup>. Por ende, todo este discurso de profundo elogio a la pintura sacra no se constituye solo como expresión sintomática de los sentimientos religiosos del momento, ni únicamente como un modo de enaltecer la pintura por estar al servicio de la religión católica. En la España del XVII, la producción pictórica local fue esencialmente de índole religioso<sup>228</sup>, por lo que defender la pintura sagrada se presentaba como tarea imperativa para los pintores al ser su medio de vida. De este modo, la autoridad y el prestigio de la religión son empleados, como se verá más adelante, con vistas hacia fines prácticos, pues si la mayor celebridad del pintor se halla en la realización de imágenes sagradas, si son bienes de los santos, no pueden pagar impuestos, pues sería un desprestigio y una irreverencia sagrada<sup>229</sup>. Así, las fundamentadas alabanzas de Juan de Butrón hacia la pintura sacra con el fin de insertarla en un lugar privilegiado de la religión católica constituían el siguiente paso dentro del proceso de reconocimiento intelectual, social y profesional de la pintura como arte liberal que estaba emergiendo por aquel entonces.

### **La liberalidad de la pintura: cuestiones económico-sociales, académicas y políticas**

El Seiscientos castellano estuvo marcado, en parte, por un clima de decadencia política, económica y cultural sintomático de la crisis que afectó en esos tiempos a toda Europa, aunque incidió de un modo más acrecentado y dilatado en la península ibérica<sup>230</sup>. Uno de los factores principales que contribuyó a este panorama de recesión español radicó en la elevada política exterior de los Austrias, cuya solvencia recayó en aumentar las exigencias tributarias<sup>231</sup>. Se instauró así un modelo fiscal que gravaba, sobre todo, el consumo y que propició que aumentasen considerablemente las pretensiones de ascender al sector nobiliario para poder evadir todo tipo de impuestos<sup>232</sup>.

---

<sup>227</sup> PORTÚS, 1995, p. 59.

<sup>228</sup> PORTÚS, 2012a, p. 26.

<sup>229</sup> CAÑEDO-ARGÜELLES, 1982, p. 61.

<sup>230</sup> Más sobre la situación económica de Castilla en Ángel GARCÍA SANZ, "Auge y decadencia en España en los siglos XVI y XVII: Economía y sociedad en Castilla", *Revista de Historia Económica - Journal of Iberian and Latin American Economic History*, vol. 3, n.º 1 (1985), pp. 11-27.

<sup>231</sup> José Ignacio ANDRÉS UCENDO, "Una visión general de la fiscalidad castellana en el XVII", en F. J. Aranda Pérez (coord.), *La declinación de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, vol. I, Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 359.

<sup>232</sup> HELLWIG, 1999, p. 30.

Es la alcabala el impuesto indirecto castellano con más tradición y de mayor rendimiento<sup>233</sup>. Tradicionalmente su origen se ha atribuido al rey Alfonso XI el Sabio, quien instauró el impuesto en 1342 como soporte económico para llevar a cabo la guerra contra los musulmanes<sup>234</sup>. No obstante, hay posturas discordantes que afirman su existencia con anterioridad<sup>235</sup>. Sea como fuere, la alcabala constituye un vetusto impuesto indirecto que gravaba primeramente el 5% del precio total de todo tipo de compraventa o permuta realizada<sup>236</sup> y que se aplicaba, siguiendo la práctica tributaria medieval para las necesidades del reino<sup>237</sup>, en momentos determinados para remediar apuros económicos de la monarquía castellana. La legislación definitiva de la alcabala vino de la mano de los Reyes Católicos —que la tornaron en la renta real más importante de la Monarquía hasta 1635<sup>238</sup>—, en la *Ordenanzas de Zaragoza* de 1483 y en el *Cuaderno Nuevo de Granada* en 1491, donde se dispuso su cuantía en un 10% de toda transacción de bienes muebles, inmuebles y semovientes de compraventa<sup>239</sup>. Para el desarrollo de las siguientes líneas es importante recordar que el impuesto gravaba lo vendido y no lo trabajado.

Desde sus orígenes, la alcabala se rigió por su carácter *sui generis*: debían pagarla tanto hidalgos como pecheros<sup>240</sup>, pese a limitadas exenciones<sup>241</sup>. Sin embargo, que en las legislaciones sobre las alcabalas no se halle ninguna mención a las obras de arte sirve tanto para los que quieren igualarlas con otros heterogéneos bienes muebles sujetos a gravamen, como para los que lo consideran como evidencia irrefutable de la ingenuidad de la pintura<sup>242</sup>. Es en esta segunda postura en la que se disponen los pintores y su negativa

---

<sup>233</sup> Ramón CARANDE, *Carlos V y sus banqueros. La Hacienda Real de Castilla*, vol. II, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1949, p. 221. Covarrubias dedica una entrada considerable al término y afirma que “alcavala y gabela, es todo una cosa”, véase Sebastián DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 38r-v. Para el origen y la etimología de la alcabala, véase GÁLLEGO, 1976, pp. 11-17.

<sup>234</sup> Así aparece referenciado en la “Crónica de Alfonso XI” en Manuel RIVADENEYRA, *Crónicas de los reyes de Castilla, desde Don Alfonso el Sabio hasta los católicos Don Fernando y Doña Isabel*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 66, 1875-1878.

Para autores que apoyaron ese origen, véase, por ejemplo, Pedro SALAZAR Y MENDOZA, capítulo XIV “El Rey D. Alonso el último. La batalla de Tarifa. La Alcavala. La conquista de las Algeciras”, en *Monarquía de España*, vol. I, libro II, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1770-1771, fol. 181; y Enrique FLÓREZ, *Clave historial con que se abre la puerta a la historia eclesiástica y política, chronologia de los Papas, y Emperadores, Reyes de España, Italia, y Francia, con los orígenes de todas las monarquías: concilios, hereges, santos, escritores y sucesos memorables de cada Siglo*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1790, p. 265.

<sup>235</sup> Véase, por ejemplo, Francisco DE BERGANZA, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus Reyes y Condes de Castilla la Vieja: en la Historia Apologetica de Rodrigo Diaz de Bivar, dicho El Cid Campeador y en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña*, vol. II, Madrid, Francisco Hierro, 1719, fol. 203; Manuel COLMEIRO, *Historia de la Economía Política en España*, tomo I, Madrid, Imprenta de Cipriano López, 1863, pp. 472-473; y CARANDE, 1949, pp. 222-228.

<sup>236</sup> Salvador DE MOXÓ, *La alcabala. Sobre sus orígenes, concepto y naturaleza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas — Instituto “Balmes” de Sociología, 1963, p. 33.

<sup>237</sup> DE MOXÓ, 1963, p. 22.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 53. Para la cuestión jurídica de la alcabala véase Pío BALLESTEROS, “Los pintores ante el Fisco. Un pleito de alcabalas en el siglo XVII”, *Revista de la Facultad de Derecho de Madrid*, n.º 8-11 (1942), pp. 87-104.

<sup>239</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 14.

<sup>240</sup> DE MOXÓ, 1963, p. 45.

<sup>241</sup> *Ibidem*, véanse las pp. 45-49.

<sup>242</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 16.

a pagar impuestos, propósito que hay que situar en el ambiente del momento. El hecho de no pagar era una cuestión de honor, prestigio y equiparación con los nobles, pues en aquella sociedad los hombres nobles eran los que eludían los pagos precisamente por su categoría superior<sup>243</sup>. Aun así, la alcabala —contribución indirecta— no tenía las mismas connotaciones indignas que los servicios pecheros —contribución directa<sup>244</sup>—. De hecho, hemos apuntado que en principio nadie se libraba de pagar su impuesto si realizaba alguna venta. No obstante, el que se recaudase generalmente a través de los gremios encajaba con la defensa que los artistas manifestaban contra el pago de la alcabala para distinguirse de ellos<sup>245</sup>. No solo les perjudicaba económicamente, sino que estigmatizaba a los pintores como figuras fuera de la clase privilegiada<sup>246</sup>. Por tanto, el pago entraba en conflicto con la valoración del pintor y la liberalidad y la nobleza de la pintura que se estaba fraguando<sup>247</sup>. De ahí que con la reclamación económica establezcan paralelamente su reclamación social, fenómeno que dará lugar a que la defensa de la ingenuidad se torne en defensa de la nobleza de la pintura<sup>248</sup>.

Para probar esta condición noble de la pintura los tratadistas se sirvieron de ideas que se fueron convirtiendo en lugares comunes. Las principales consistieron en recurrir a los antecedentes históricos de la liberalidad y la nobleza de la pintura en las fuentes clásicas<sup>249</sup>, situar la práctica de su ejercicio como afición propia de los monarcas<sup>250</sup>, insertar a la disciplina en las tradicionales artes liberales y remarcar la estima que los pintores antiguos habían recibido por parte de emperadores, reyes y príncipes. No

---

<sup>243</sup> Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 214.

<sup>244</sup> Los servicios eran tributos que gravaban la hacienda, eran de condición personal, pecuniario o pechos que se extendían únicamente a los pecheros, plebeyos y demás gente común, quedando fuera nobles e hidalgos. Generalmente eran servicios de milicias, levas o reparto de soldados. Los pintores, al igual que con la alcabala, a través del reconocimiento de la pintura como arte liberal buscaban eximirse del tributo, pero no tanto por el impacto económico, sino por lo que conllevaba verse insertado o relegado al gremio de oficiales, dado que buscaban elevar y defender su posición social.

También hay que diferenciar la renta alcabalaría del servicio extraordinario que se aprobó en 1624 mediante un impuesto del 1% sobre todas las ventas, en el que los pintores quedaron incluidos. Que los pintores pagasen ese impuesto podría perjudicarlos con respecto al asunto de la alcabala, dado que una de las alegaciones a favor radicaba en la ausencia de precedentes del pago por parte de pintores. Al final, parece que, tras varios años de revocaciones y confirmaciones se dictó en 1640 que debían pagar ese 1% únicamente aquellos que pagaban alcabala; véase CRUZ VALDOVINOS, 2012, pp. 177-191 y 198-200.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>246</sup> Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, “Paralelos entre pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas”, en M. Tietz y M. Trambaioli (coords.), *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, p. 388.

<sup>247</sup> GÁLLEGO, 1976, pp. 27-28.

<sup>248</sup> *Ibidem*, 1976, p. 22.

<sup>249</sup> Algunas de las referencias de Butrón son: “Fue la Pintura recibida en Grecia en el primer grado de las liberales”; “no admite duda el que le baste la estimación de los Griegos, para que en todo tiempo sea”; “En tiempo de los Griegos, donde tan bien se pagavan sus obras, y costava tanta suma de dineros el enseñar sus aprendices”: BUTRÓN, 1626, fols. 43r, 43v y 45r.

<sup>250</sup> Butrón además añadió la novedad de mencionar el gusto de Felipe IV por la pintura: “Bástenos el exemplo del Rey nuestro Señor don Felipe III, que [h]oy reyna, y por largos años gobierne el mundo, exerció este Arte siendo Príncipe (exemplo bastante para calificar, y dar nobleza a la Pintura; pues el Príncipe q en estos Reynos la comunica a todos, tomó el lápiz, y pincel en la mano, y obró muchas Pinturas, y dibuxos que [h]oy se guardan”: *Ibidem*, fol. 103v.

obstante, y como veremos a continuación, la liberalidad y la nobleza de las artes en el terreno jurídico era irrelevante, pues pagar alcabala no desfavorecía o dañaba la consideración social. Por eso no valían los asuntos sobre la nobleza de la pintura, sino que se requería de disposiciones legales. Ya Butrón advirtió en sus *Discursos* la necesidad con diversas referencias alusivas a estas cuestiones:

Que [los pintores] siendo ingenuos, no paguen el pecho, y tributo que cada cabeça pagava (...), que puedan tener en lugares públicos sus obradores, y oficinas, sin que por esso paguen alquiler, o renta, usando en ellas su propio Arte<sup>251</sup>; que [los pintores] no se comparassen con las mercaderes, y negociantes<sup>252</sup>; [la pintura] goza de las inmunidades, pechos, y tributos, y demás privilegios<sup>253</sup>; que los Pintores eran essentos de hospedar soldados; (...) eran nobles por esta inmunidad<sup>254</sup>.

El tributo alcabalatorio tradicional se aplicaba a aquellos que realizaban ventas en lugares públicos, de ahí que el jurista apunte:

No son Pintores los que las venden [las pinturas]<sup>255</sup>; los Pintores siempre tuvieron obradores, pues era forçoso para su exercicio, y no les obstò a su nobleza, antes con la Pintura la adquirieron; luego no es oficio mecánico<sup>256</sup>. No faltò quien dixo ser la Pintura mecánica por hazer vendible su obra (...), no desmerece empero el sustentarse virtuosamente sus profesores a los pechos del Arte<sup>257</sup>.

Esta necesidad de recurrir a argumentos jurídicos se refleja especialmente en el pleito sucedido en Madrid en 1627 —conocido generalmente como “pleito de Carducho”— en el que varios pintores se vieron imbuidos contra el Consejo de Hacienda por exigirles pagar alcabala<sup>258</sup>. Por razones de espacio no podemos adentrarnos profundamente en el litigio, pero sí abordaremos sucintas cuestiones en las que la figura de Butrón, que además era el abogado, tuvo un papel decisivo. Así, dicho pleito propició la redacción de un

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, fol. 71v.

<sup>252</sup> *Ibidem*, fol. 71v.

<sup>253</sup> *Ibidem*, fol. 55r.

<sup>254</sup> *Ibidem*, fol. 67r.

<sup>255</sup> *Ibidem*, fol. 71r.

<sup>256</sup> *Ibidem*, fol. 71r.

<sup>257</sup> *Ibidem*, fol. 98r-v.

<sup>258</sup> Para más casos sobre pleitos de pintores véase Enrique LAFUENTE FERRARI, “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia”, *Archivo Español de Arte*, tomo 17, n.º 62 (1944), pp. 77-103. Concretamente trata el de Valladolid de 1626, el de Granada de 1628, el de Madrid de 1630 y el de Zaragoza de 1677.

*Memorial*<sup>259</sup> en el que se las aliaron las plumas y los pinceles de Juan Rodríguez de León, Lope de Vega, José Valdivieso, Lorenzo Van der Hamen, Juan de Jáuregui, Antonio León Pinelo y Juan de Butrón para apoyar la causa de los pintores. Todos ellos volcaron sus textos de defensa fundamentándose en el ideal clásico de nobleza de la pintura, en alusiones religiosas y en la ausencia de precedentes con respecto al pago del tributo por parte de los pintores. No obstante, pese a la erudición literaria, estas no eran razones suficientes para eximirse del impuesto. Sería la aportación jurídica de Butrón, que como debidamente se ha señalado, es la que cuenta con una mayor argumentación<sup>260</sup>, la que proporcionaría la victoria a los pintores. Su alegato radicaba principalmente en afirmar que la renta alcabalaria se aplicaba únicamente a compraventa o contrato *do ut des*, categoría a la que no pertenecía el contrato ente pintor y cliente, que era *do ut facias*, innominado o locación —se puede traducir por “encargo” en términos jurídicos, lo que ahora sería arrendamiento de obra<sup>261</sup>— y no compraventa, por lo que no admitía ningún tipo de gabela<sup>262</sup>.

De este modo, los tribunales declararon exentos de alcabala a los pintores que hacían y vendían su propia obra, pero no cuando vendían obra ajena, fuese del modo que fuese<sup>263</sup>. Este triunfo serviría como precedente y adquiriría una gran significancia dentro de las pretensiones de ennoblecimiento del arte de la pintura, de ahí que Carducho incluya la sentencia en el apéndice de sus *Diálogos*<sup>264</sup>. No obstante, la exención del pago no implicaba un reconocimiento directo de la liberalidad o nobleza ni de la pintura ni de los pintores. Por eso Butrón no deja de añadir esos otros argumentos que hemos abordado en los *Discursos* y varios del estilo en el *Memorial*, con los que deliberadamente construye una perspectiva conceptual propia —de la nobleza y la pintura— a través de relaciones intelectuales con las fuentes clásicas para su operatividad social<sup>265</sup>. Pero eso no es todo;

---

<sup>259</sup> MEMORIAL INFORMATARIO POR LOS PINTORES EN EL PLEYTO, QUE TRATAN con el señor Fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hazienda, SOBRE la exempcion del Arte de la Pintura, Madrid, Juan González, 1629.

<sup>260</sup> RIELLO, 2019, p. 343.

<sup>261</sup> CRUZ VALDOVINOS, 2012, p. 194.

<sup>262</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 142.

<sup>263</sup> CRUZ VALDOVINOS, 2012, p. 202.

<sup>264</sup> “Fallamos que la sentencia definitiva por algunos de nos en este pleito, de que por parte de Vicencio Carduchi y consortes; fué suplicado, es buena, justa y a derecho conforme, y como tal, sin embargo de las razones a manera de agravios contra ella dichas y alegadas, la debemos confirmar y confirmamos en todo, como ella se contiene. Con declaración que los dichos Pintores no paguen alcavalas de las pinturas que ellos hizieren y vendieren, aunque no se las ayan mandado hazer; y con que se aya de pagar alcavala de las que vendieren no hechas en por ellos en sus casas, almonedas y otras partes; y por esta sentencia definitiva en grado de revista así lo pronunciamos y mandamos”: CARDUCHO, 1634, epílogo (figs. 9 y 10). Aparece transcrita en el apéndice documental de GÁLLEGO, 1976, p. 251.

<sup>265</sup> Se trata de un rasgo que comparte con los tratados de nobleza españoles del momento, aunque estos toman de la Antigüedad aquellos textos centrados en la cuestión del heroísmo; véase José Antonio GUILLÉN BERRENDERO, “La tratadística nobiliaria como espejo de nobles. El ejemplo de Juan Benito Guardiola y su tratado de nobleza de 1591”, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n.º 26 (2002), p. 81-106.

Para ejemplos de tratados de nobleza del momento véanse: Juan Benito GUARDIOLA, *TRATADO DE NOBLEZA, Y DE LOS TITVLOS y Ditados que oy dià tienen los varones claros y grandes de España*, Madrid, viuda de Alonso Gómez,

Butrón, consciente de que fundamentar la ingenuidad de la pintura en la nobleza de los que la profesaban carecía de validez jurídica, elaboró una definición social, jurídica y fiscal de la *ingenuitas* de la pintura para poder defender conjuntamente su liberalidad, nobleza social y exención hacendística<sup>266</sup>. Para ello, tomó el concepto del derecho romano, donde la ingenuidad se refería tanto al nivel de calidad del pintor como a la exención del pago de tasas que ella conllevaba<sup>267</sup>, y de fuentes clásicas como Cicerón, Plinio u Ovidio, que la habían empleado en relación con las artes libres<sup>268</sup>.

De este modo, toda esta defensa apuntada pretendía afirmar que es la pintura la que es ingenua y su condición la que se extiende a sus profesores. La nobleza de los pintores, por tanto, no dependía ya de su linaje, sino de su ejercicio pictórico<sup>269</sup>. Y es que hay que tener presente que, por aquel entonces, España estaba regida por sólidos y estrictos estratos sociales fundamentados en una jerarquización de los privilegios que fomentaba pronunciadas desigualdades<sup>270</sup> y que, por tanto, hacían necesarias estas alegaciones que permitiesen reconocer otros méritos fuera de la pureza de sangre para que así pudiese salir victoriosa la ingenuidad de la pintura.

Por supuesto, esta pugna por la consideración social debe insertarse en un momento en que la práctica laboral del arte español funcionaba todavía mediante la agremiación<sup>271</sup>. Los pintores, a través de una serie de pruebas, pasaban paulatinamente de aprendiz, a oficial y maestro<sup>272</sup>. Por lo general, su situación era bastante precaria; de ahí que exigieran estos nuevos derechos en una sociedad que los había tratado como artesanos<sup>273</sup>. Y es que los pintores se formaban en el obrador de un maestro en el que no solamente aprendían la materia pictórica, sino que, además de cobrar remuneraciones bastante reducidas<sup>274</sup>, debían realizar diversas tareas domésticas y serviles que se alejaban de una escuela de arte liberal<sup>275</sup>, algunas propiamente de criados o denominadas “labores

---

1591; y Bernabé MORENO DE VARGAS, *DISCURSOS DE LA NOBLEZA DE ESPAÑA*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1659.

<sup>266</sup> SÁNCHEZ JIMÉNEZ y SÁEZ, 2018, p. 17.

<sup>267</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 22.

<sup>268</sup> SÁNCHEZ JIMÉNEZ y SÁEZ, 2018, p. 17.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>270</sup> PORTÚS, 1999a, p. 42.

<sup>271</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, 1984, p. 17.

<sup>272</sup> Sobre esta cuestión véase Mercedes AGULLÓ COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1978, pp. 193-194.

<sup>273</sup> PORTÚS, 1999, p. 12.

<sup>274</sup> María Ángeles VIZCAÍNO VILLANUEVA, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 41.

<sup>275</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 84.

bajas<sup>276</sup>. El único aspecto que diferenciaba lo servil de lo artístico era que un esclavo no podía ser aprendiz y menos aún maestro de pintura<sup>277</sup>.

Esa situación injusta no solía cambiar con el tiempo, pues por las condiciones que muestran los contratos de los pintores, se puede deducir su consideración de artesanos<sup>278</sup>, e incluso la ocupación de una posición servil más acentuada que en el resto de Europa<sup>279</sup>. Los pintores trabajaban por encargo, y ya fuese mediante acuerdo verbal o mediante contrato escrito, estos dependían absolutamente del deseo del comitente, por lo que no había obligación de quedarse con la obra si no se creía pertinente, aunque tuviese una tasación favorable, lo que implicaba la devolución del dinero cobrado por parte del pintor<sup>280</sup>.

La atmósfera de precariedad repercutió igualmente en el ámbito cultural y científico, pues el predominio ideológico religioso privó a la sociedad de una libertad de pensamiento, a la vez que provocó un aislamiento intelectual<sup>281</sup>. En el terreno artístico, ello propició que los pintores desearan actualizar su actividad profesional mediante la academia<sup>282</sup>, una institución con la que pretendían identificarse entre sí y deslindarse de los gremios, dado que perpetuaban ese modelo del Medievo fundamentado en el carácter manual de los oficios que colisionaba con sus ansiadas pretensiones de nobleza<sup>283</sup>. Esta iniciativa, claro está, hunde sus raíces teórica e ideológicamente en el panorama italiano, tanto en lo que se refiere a los conceptos de la creación artística, como a la consideración social del artista<sup>284</sup>. Así, estas academias emergen como respuesta sintomática del nuevo espíritu de los artistas, pero en España adquieren un tinte algo más práctico<sup>285</sup>.

Es cierto que hasta la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752) no encontramos instituciones oficiales de formación artística en sintonía con las nuevas necesidades y condiciones sociales<sup>286</sup>. Sin embargo, existen en el XVII varios intentos de iniciativas académicas que no deben desatenderse. De hecho, no se descarta la posibilidad de que España fuese el primer país en intentar instaurar el modelo

---

<sup>276</sup> Rocío BRUQUETAS GALÁN, “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, en A. Gabaldón García y P. Ineba Tamarit (coords.), *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Cultura y Deporte, 2010, p. 21

<sup>277</sup> GÁLLEGO, 1976, p. 85.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>279</sup> BROWN, 1990, p. 198

<sup>280</sup> VIZCAÍNO VILLANUEVA, 2005, p. 212. Sobre contratos véase VIZCAÍNO VILLANUEVA, 2005, *capítulo III. Las condiciones de trabajo. La organización laboral, la contratación de las obras y los pagos*, pp. 193-272.

<sup>281</sup> HELLWIG, 1999, p. 32.

<sup>282</sup> Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, “Consideración social del pintor y academicista artístico en Madrid en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, tomo 62, n.º 245 (1989), p. 61.

<sup>283</sup> BRUQUETAS GALÁN, 2010, p. 28.

<sup>284</sup> ÚBEDA DE LOS COBOS, 1989, pp. 61-62.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>286</sup> BRUQUETAS GALÁN, 2010, p. 29.

académico italiano pese al fracaso institucional<sup>287</sup>. Y aunque estas academias iniciales que van emergiendo constituyen únicamente los primeros pasos para su posterior desarrollo, no dejan de mostrar las pretensiones y objetivos del momento. Estos se fundamentaban principalmente en una teoría científica de las artes que no era posible alcanzar en la enseñanza empírica del taller y en la reglamentación instrumentalizada de sus enseñanzas<sup>288</sup>.

Si anteriormente aludimos a la relación que se forja entre pintura y religión, ahora podemos afirmar que esta se extiende a la academia, también para asegurar el control ideológico. Así se reflejó en la fundación de la madrileña Academia de San Lucas en el Convento de los Mínimos de la Victoria en 1603, una iniciativa que responde a esa búsqueda de derechos y privilegios de los artistas por ser arte liberal el que profesaban y científica su enseñanza<sup>289</sup>. Este cambio de actitud revolucionario y práctico mediante la academia se deja ver ya en el contrato que establecieron con el convento<sup>290</sup>, pues entre las finalidades de la academia encontramos la defensa de los derechos de los pintores, la afirmación de su carácter liberal y la exención de tributos fiscales<sup>291</sup>. De esta manera se construye la figura del artista académico que se emancipa del artesanado y toma la dignidad del noble<sup>292</sup>. De ahí la promoción académica de la pintura para mejorar la formación de los pintores, la demanda de un patrocinio artístico real activo, así como de un apoyo institucional, y en general, de una valoración de los artistas locales<sup>293</sup>, peticiones todas ellas que son volcadas por Butrón en su *Epístola dirigida al Rey* —que dice ser epílogo de los *Discursos*<sup>294</sup>—, donde parece aludir precisamente a la Academia de San Lucas para denunciar la situación de los artistas españoles, mostrando esa unión entre arte y política. A continuación, mostramos algunos de los fragmentos más representativos:

Señor. La Academia de los Pintores, que es el lugar donde se juntan a estudiar con los escultores y arquitectos, y demás profesores del dibuxo, infestada con la noticia del uno por 100. inposición tan nueva para sus exemptions y nobleza, acude a los Reales pies

---

<sup>287</sup> Francisco CALVO SERRALLER, “Epílogo: Las academias artísticas en España”, en N. Pevsner (coord.), *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 216-217.

<sup>288</sup> BRUQUETAS GALÁN, 2010, p. 29.

<sup>289</sup> Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “La academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 48 (1982), p. 282.

<sup>290</sup> CALVO SERRALLER, 1982, p. 211.

<sup>291</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, 1984, p. 234.

<sup>292</sup> ÚBEDA DE LOS COBOS, 1989, p. 72.

<sup>293</sup> HELLWIG, 1999, p. 40.

<sup>294</sup> “Largamente, señor, provaron su nobleza y exepciones en los discursos que con este a V.M. presentan (de quienes estos pliegos son epílogo)”: Juan DE BUTRÓN, *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores*, s.l., s.n., s.a., [Madrid, 1627], fol. 3r. Aunque en algunas referencias bibliográficas la epístola aparezca fechada en 1626, su redacción tuvo que producirse en 1627; se explican los motivos en CRUZ VALDOVINOS, 2012, p. 197.

de V. Magestad, como a su señor, y natural dueño, como a su Protector y amparo, y como a professor de su nobilíssimo arte; para que los conserve en sus inmunidades, y los libre de la baxeza con que intentan mezclar la pintura con las artes más sórdidas<sup>295</sup>.

(...) porque sacados los pintores de V. Magestad (que por serlo, los hizo inmunes el derecho) lo restante de la Academia son tan pobres, y la poca fortuna los trae tan abatidos, que más parece milagro el sustentar la pobre familia, en tiempos que tantas dificultades padece hazerlo; que posible contribuir la más limitada gabela. (...) la miseria de veinte profesores de nuestro arte, la desnudez de todo favor y potencia, [¿]como podrá atreverse a carga que los arruyne?<sup>296</sup>

Buelva V.M. los oídos a las exclamaciones de quien por tantos caminos se lo merece, ampare su arte, defienda sus maestros, a quien se deve la misma veneración que a los padres<sup>297</sup>.

Ya en su apología el jurista reclamó la necesidad de ese patrocinio artístico rememorando la buena reputación que la pintura había tenido siempre, citando a nobles pintores antiguos junto a unos brevísimos datos biográficos, honores y pericias artísticas. El recurso de la recopilación de artistas venía dándose desde la Antigüedad, pues ya Plinio elaboraba listas de los artistas griegos<sup>298</sup>. Posteriormente sería adoptado durante el Renacimiento italiano, como bien demuestra Vasari al contar las honras y tributos que les dieron a los artistas modernos. Y por influjo, se extendería igualmente a los tratadistas españoles del Quinientos y Seiscientos<sup>299</sup>. En la enumeración —ordenada alfabéticamente— de Butrón, la posición más célebre la ocupó Apeles, pintor por excelencia desde Quinto Curcio y Plutarco hasta los siglos XVI y XVII<sup>300</sup>. Siguiendo la tónica general, toma de Plinio las anécdotas protagonizadas por Apeles y Alejandro Magno en el taller del pintor para resaltar la intimidad existente entre ambos<sup>301</sup>. Y es que estas anécdotas fueron muy comunes en la España del momento para defender la

---

<sup>295</sup> BUTRÓN, 1627, fol. 1r.

<sup>296</sup> *Ibidem*, fols. 14v-15r.

<sup>297</sup> *Ibidem*, fols. 15r-15v.

<sup>298</sup> Alice A. DONOHUE y Mark D. FULLERTON, *Ancient Art and its Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 54-55.

<sup>299</sup> Así lo encontramos por ejemplo en Francisco de Holanda, Felipe de Guevara, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, Lázaro Díaz del Valle, Palomino y otros autores.

<sup>300</sup> Ernst GOMBRICH, *The Heritage of Apelles*, Oxford, Phaidon, 1976, p. 5.

<sup>301</sup> Javier PORTÚS, “Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 368.

Butrón lo referencia así: “Tuvo notable agrado, y cortesía, con que fue muy querido de Alexandro Magno, y mereció que este gran Príncipe le visitasse muchas vezez en su obrador, según Plinio”, BUTRÓN, 1626, fol. 109v.

liberalidad de la pintura, dado que se constituían como una especie de prueba<sup>302</sup>. Al estar protagonizadas por la nobleza de la pintura y su profesión por parte de grandes y antiguos príncipes y reyes, no solamente se reafirmaba a la disciplina como materia historiable<sup>303</sup>, sino que se justificaba que ese arte no servía únicamente como un entretenimiento, sino que fue una herramienta de ascenso social<sup>304</sup> y que, por tanto, era digna de ser valorada y amparada.

Tras estas alegaciones, hallamos un reclamo que aboga por un desclasamiento social de la pintura en una sociedad en la que, a pesar del ingenio, no existe una igualdad de posibilidades entre los bajos escalones estamentales y aquellos más elevados. Se preguntaba Butrón: “[¿]Cómo lucirán las obras de un despreciado; y las de un pobre quién podrá lucirlas fin amparo?”<sup>305</sup> De ahí la necesidad de insertar la pintura dentro de una política cultural que la fomente y sustente, pues tal y como afirmó nuestro jurista siguiendo a Eurípides: “La nobleza verdadera no es la heredada, es la adquirida”<sup>306</sup>. Se estaba produciendo así un significativo salto cualitativo de la disciplina, ya que el *ethos* del individuo recaía exclusivamente en la pintura y no en cuestiones anejas al linaje. En ese sentido, es representativa una de las últimas sentencias de Butrón:

Si hubiera Alexandros que amparassen muchos Apeles, y Carlos Quintos que honrassen Ticianos, Brandinelos, y Rincones, cediera la valentía de los antiguos a los estudios que [h]oy conocemos; en quienes no el ingenio, no el Arte, falta el amparo, y patrocinio<sup>307</sup>.

De este modo, nuestro autor se sirve de la fórmula epistemológica consistente en trasladar referencias de la Antigüedad para hacerlas presentes y vincularlas conceptualmente a la sociedad e intereses del momento<sup>308</sup>.

---

<sup>302</sup> Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, “Mecenazgo y pintura en Lope de Vega. Lope y Apeles”, *Hispania Felix: Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, vol. 1 (2010), p. 3. 41.

<sup>303</sup> Javier PORTÚS, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012b, p. 20.

<sup>304</sup> Alejandro JAQUERO ESPARCIA, “«Pues es ciencia que ennoblece al que la practica». La visión del mecenazgo a través de los tratados pictóricos del Siglo de Oro”, en A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustio y M. Uriondo Lozano (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, p. 396.

<sup>305</sup> BUTRÓN, 1626, fol. 53v.

<sup>306</sup> *Ibidem*, fols. 45v-46r.

<sup>307</sup> *Ibidem*, fol. 54v. Más adelante sentencia: “Alentar a los virtuosos, premiar las Artes, y las Ciencias, fue siempre uno de los principios con que más bien se gobierna una Republica”; y “Finalmente nuestra España necessita de amparos, de premios, de protección, no de ingenios, ni de estudios”, fols. 52v y 122v.

<sup>308</sup> Este fenómeno se enmarca de un modo más genérico dentro de esa “clasicidad” recuperada por el humanismo; véanse Aurora EGIDO, “Las primeras líneas del «Arte de ingenio» y la «Historia natural» de Plinio”, en E. Stala, R. Krzyszkowska-Pawlik y S. Balches Arenas (coords.), *Con España en el corazón. Homenaje a la profesora Teresa Eminowicz-Jąskowska*, Cracovia, Księgarnia Akademicka, 2008, p. 121; y Guillermo SORIANO SANCHA, “Tradición clásica en la Edad Moderna. El legado de Quintiliano y la cultura del Humanismo”, Tesis Doctoral, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2013, p. 44.

Tras este breve recorrido queda ligeramente esbozado el proceso que debió seguir la pintura en España para conseguir su liberalidad, nobleza e ingenuidad, junto a la de sus practicantes. Un procedimiento que, aunque parte de una necesaria defensa teórica de la disciplina con respecto a las tradicionales artes liberales, iba más allá y se insertaba dentro de las circunstancias propias del momento proclamando su utilidad devocional, para finalmente abordar la esfera más práctica y poder reivindicar el papel, la valoración y la consideración social del pintor dentro de una política cultural que sustentara debidamente la disciplina. De ahí que la liberalidad de la pintura constituya un amplio fenómeno teórico-filosófico, religioso, económico-social, académico y político que, aunque partió de la conjetura ideal, fue transitando hasta concluir en resultados que ya sí pertenecían al marco práctico.

## CONCLUSIONES

La literatura artística del Seiscientos desempeña una labor marcadamente significativa en una de las cuestiones más importantes y debatidas del momento: la liberalidad de la pintura y de aquellos que la profesaban. En ese sentido, una de las figuras fundamentales dentro de este fenómeno es el jurista Juan de Butrón, un personaje del que, aunque se tiene escaso conocimiento acerca de su biografía, se han mostrado aquí nuevos episodios sobre su figura relacionados con la Orden agustina. Por lo que respecta a su principal obra escrita —*Discursos apologéticos*—, esta supone una aportación de gran valor para comprender de qué modo se llevó a cabo ese procedimiento centrado en probar la liberalidad de la pintura, así como los derechos e intereses que conllevaba y que, por tanto, se reclamaban.

Como no podía ser de otro modo, probar la condición liberal de la pintura requería una profunda defensa teórica de la disciplina que la acreditase como actividad intelectual. De ahí las relaciones de necesidad y reciprocidad que se establecen entre la pintura y las siete artes liberales tradicionales para demostrar su paridad y, en este caso, la superioridad de la pintura, aunque Butrón añadió al compendio la medicina y la jurisprudencia para reforzar sus argumentos con respecto a la pintura. Este recurso del parangón, a pesar de haber sido heredado de la tratadística italiana, cobró en el ámbito español un tono más práctico acorde con los objetivos que se perseguían, unos objetivos que, a su vez, no podían ignorar el gran peso que la ideología contrarreformista y la Iglesia tenían a nivel social y político en ese momento. Esta situación fue aprovechada astutamente para otorgar a la pintura sagrada una función relevante en la religión que contribuyese a probar su liberalidad. Por su condición narrativa, su utilidad devocional recayó en la instrucción de la historia sagrada y el conocimiento divino, así como en la plasmación de modelos de conducta virtuosa a través de la persuasión. Obviamente se clarificó la negación de la idolatría y la obligación de seguir un determinado decoro que no contuviese ni asuntos lascivos ni deshonestos que chocasen con la moral y la castidad de la Iglesia. Fueron varios los autores que previamente habían advertido las perversas consecuencias que ese tipo de pintura podría tener en la sociedad, por lo que recurrir a ellas fue una táctica retórica habitual. En el caso de Butrón, sus dos fuentes principales fueron Possevino y Séneca.

Aquello que tampoco podían obviar esos objetivos por los que los pintores luchaban era la crisis política, económica y social que atravesaba España por aquel entonces y, particularmente, la implantación del impuesto de la alcabala para hacer frente

al apuro económico de la Corona. Este impuesto se caracterizaba por su universalidad, por lo que el pago se extendía a toda la población sin importar su rango social. Aunque es cierto que la alcabala no implicaba unas connotaciones socialmente indignas como podían hacerlo otros servicios pecheros, el tributo alcabalatorio colisionaba con las pretensiones de nobleza de los pintores, pues el acto de no pagar constituía en la sociedad del momento una cuestión de honor que se asociaba precisamente con la clase noble. Por tanto, la negativa de los pintores no respondía únicamente a intereses económicos, sino también sociales.

Pero para eximirse de la alcabala ya no bastaban los argumentos de liberalidad y nobleza de la pintura, sino que en el terreno jurídico se requerían disposiciones de índole legal. Notablemente representativo de esta cuestión es el pleito madrileño que sucedió en 1627 para eludir el tributo y que generó una serie de alegatos en defensa de los pintores, el más significativo de los cuales vino de la mano de Butrón, que consiguió la victoria frente al fiscal del Consejo de Hacienda al argumentar que el contrato entre pintor y cliente correspondía a la categoría de *do ut facias* o locación, y no a la de *do ut des* o compraventa, que era la sujeta al pago de la alcabala.

Esta lucha por la consideración social de los pintores también se extendía a revalorizar su actividad profesional desligándolos de los gremios para crear la academia, una nueva institución acorde a las pretensiones del momento que asegurase una teoría científica y una enseñanza reglada de la disciplina. Ello iba acompañado de la defensa de los derechos de los pintores, la afirmación de la liberalidad de la pintura y la exención de tributos. En ese sentido, Butrón supo recoger aquellas plegarias de promoción académica y patrocinio artístico argumentando su necesidad en una sociedad que estaba regida jerárquicamente por privilegios y que, por tanto, era desigual en cuanto a oportunidades. Al afirmar que los pintores adquirirían la condición de nobles por el ejercicio de la pintura y no por cuestiones de linaje, la pintura alcanzaba esa nueva valoración cualitativa por la que tanto se había pugnado.

A la postre, queda reflejado que todo este procedimiento no sucedió de manera aislada, sino que estuvo sujeto a las circunstancias propias del momento, circunstancias que propiciaron una defensa de la liberalidad de la pintura en todos sus ámbitos, desde el filosófico hasta el político y desde la teoría hasta la práctica. Tras una verdadera reivindicación intelectual, social y profesional, se forjó una nueva concepción tanto de la pintura como del pintor que comprendía a este último como un hombre insertado en la

sociedad de su tiempo en la que necesariamente debía desempeñar un papel, pero no como artesano, sino como —y ahora ya sí— artista liberal.

Por último, no pueden dejar de mencionarse las posibles nuevas vías de investigación que emergen en torno a nuestro personaje a raíz de los documentos analizados; tanto en lo que se refiere al estudio de las figuras de su hermano, su procurador y del prior general, como a la búsqueda en los archivos pertinentes de Roma, Andalucía y Valencia de nueva documentación relacionada con los sucesos tratados que permita seguir profundizando en el perfil biográfico de Juan de Butrón.



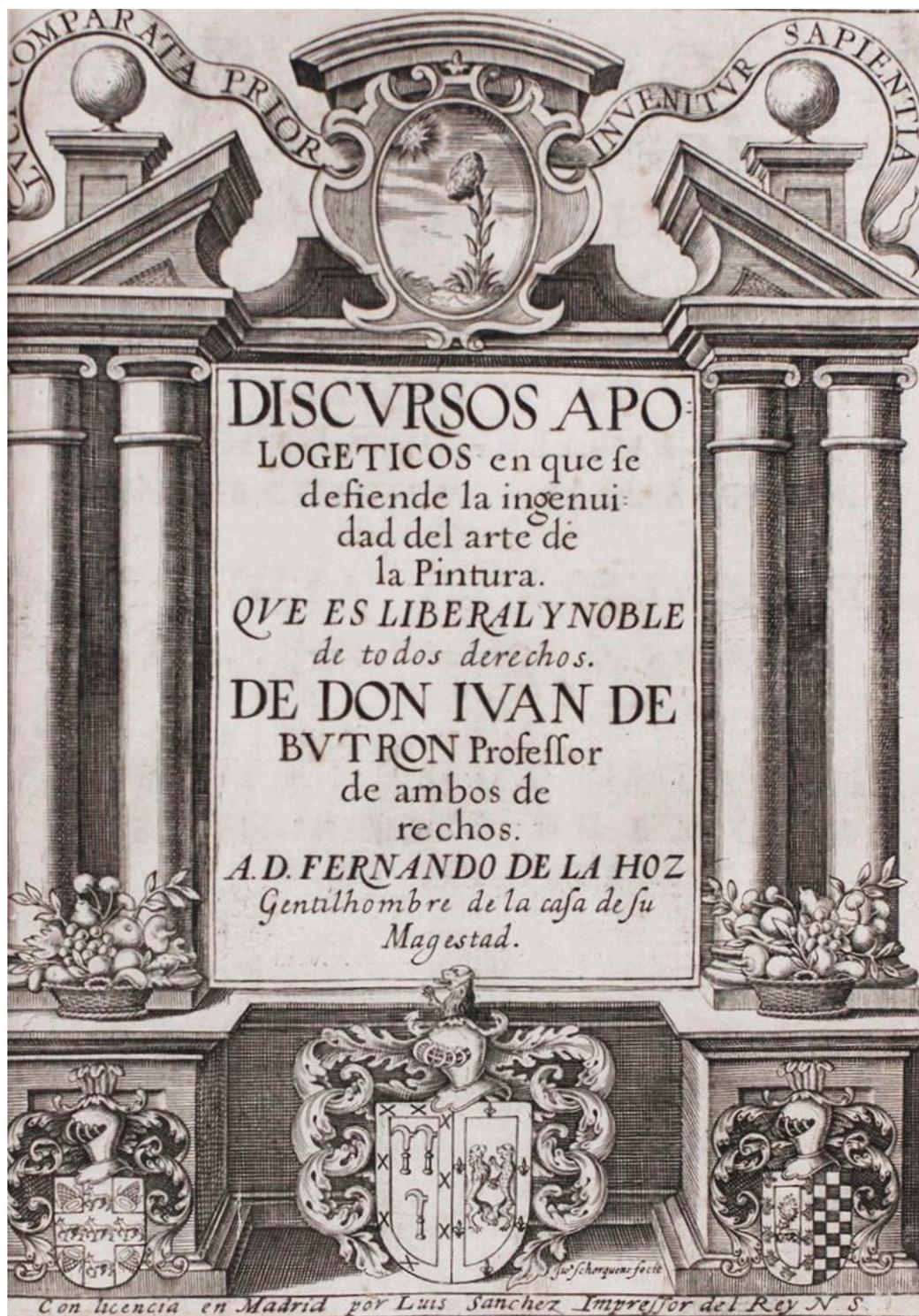


Fig. 1. Frontispicio: Juan de Butrón, *DISCVRSOS APOLOGETICOS, EN QUE SE DEFIENDE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LL PINTURA: QUE ES LIBERAL, DE TODOS DERECHOS, NO INFERIOR A LAS SIETE QUE COMVNMENTE SE RECIBEN*, Madrid, Luis Sánchez, 1626. Madrid, Biblioteca Nacional de España [U/3834-R/1324].

# MEMORIAL INFORMATARIO

POR LOS PINTORES

EN EL PLEYTO, QUE TRATAN  
Con el señor Fiscal de su Magestad, en el Real  
Consejo de Hazienda,

S O B R E

*La exemption del Arte de la pintura.*



En Madrid. Por Iuan Gonçalez. Año de 1629.

Fig. 2. Portada: *MEMORIAL INFORMATARIO POR LOS PINTORES EN EL PLEYTO, QUE TRATAN con el señor Fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, SOBRE la exemption del Arte de la Pintura*, Madrid, Juan González, 1629. Madrid, Biblioteca Nacional de España [3/71067(2)- R/2360(2)- 3/52851(2)- R/8587(2)].

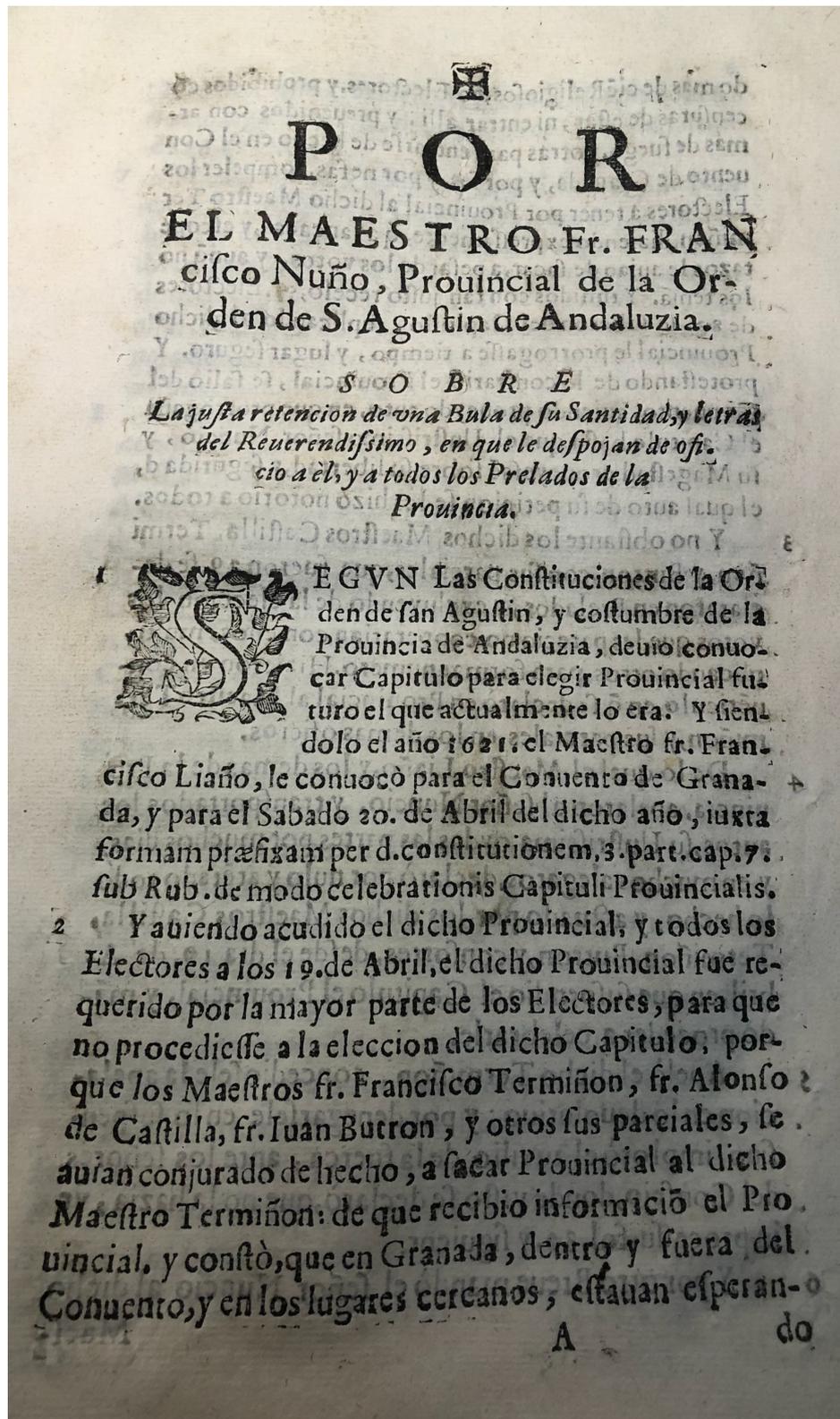


Fig. 3. Folio primero: Francisco Nuño (O.S.A.), *Por el Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de la Orden de S. Agustin de Andaluzia. Sobre la justa retencion de una Bula de su Santidad, y letras del Reuerendissimo, en que se les despojan de oficio a el, y a todos los Prelados de la Prouincia*, s.l., s.n., s.a., [1643]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/178(22)].

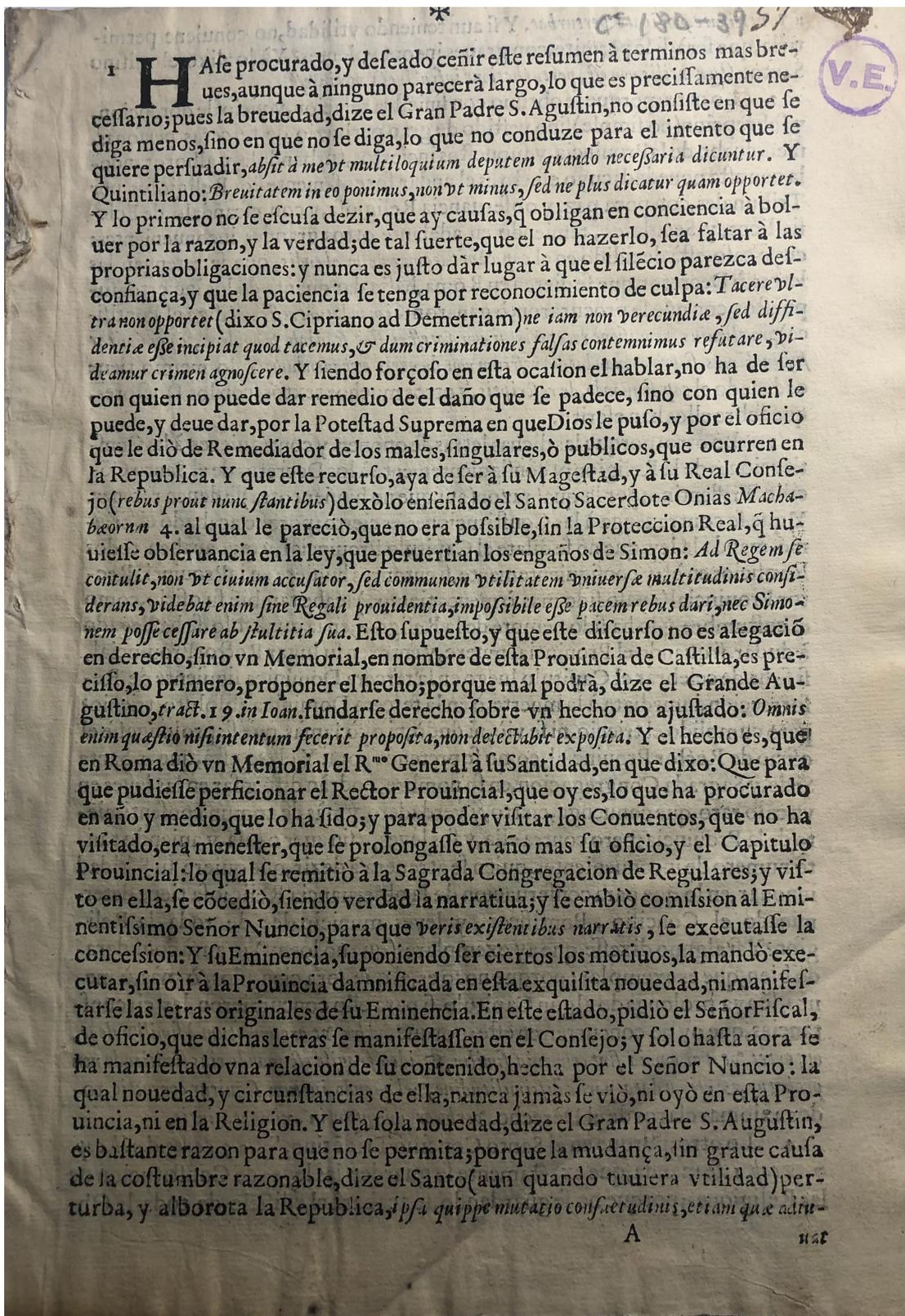


Fig. 4. Folio primero: Agustinos, *Hase procurado, y deseado ceñir este resumen à terminos mas breues, aunque à ninguno parecerà largo, lo que es precissamente necessario; pues la breuedad, dize el Gran Padre S. Augustin, no consiste en que se diga menos, sino en que no se diga, lo que no conduze para el intento que se quiere persuadir*, s.l., s.n., s.a. [1644]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [VE/180/39].

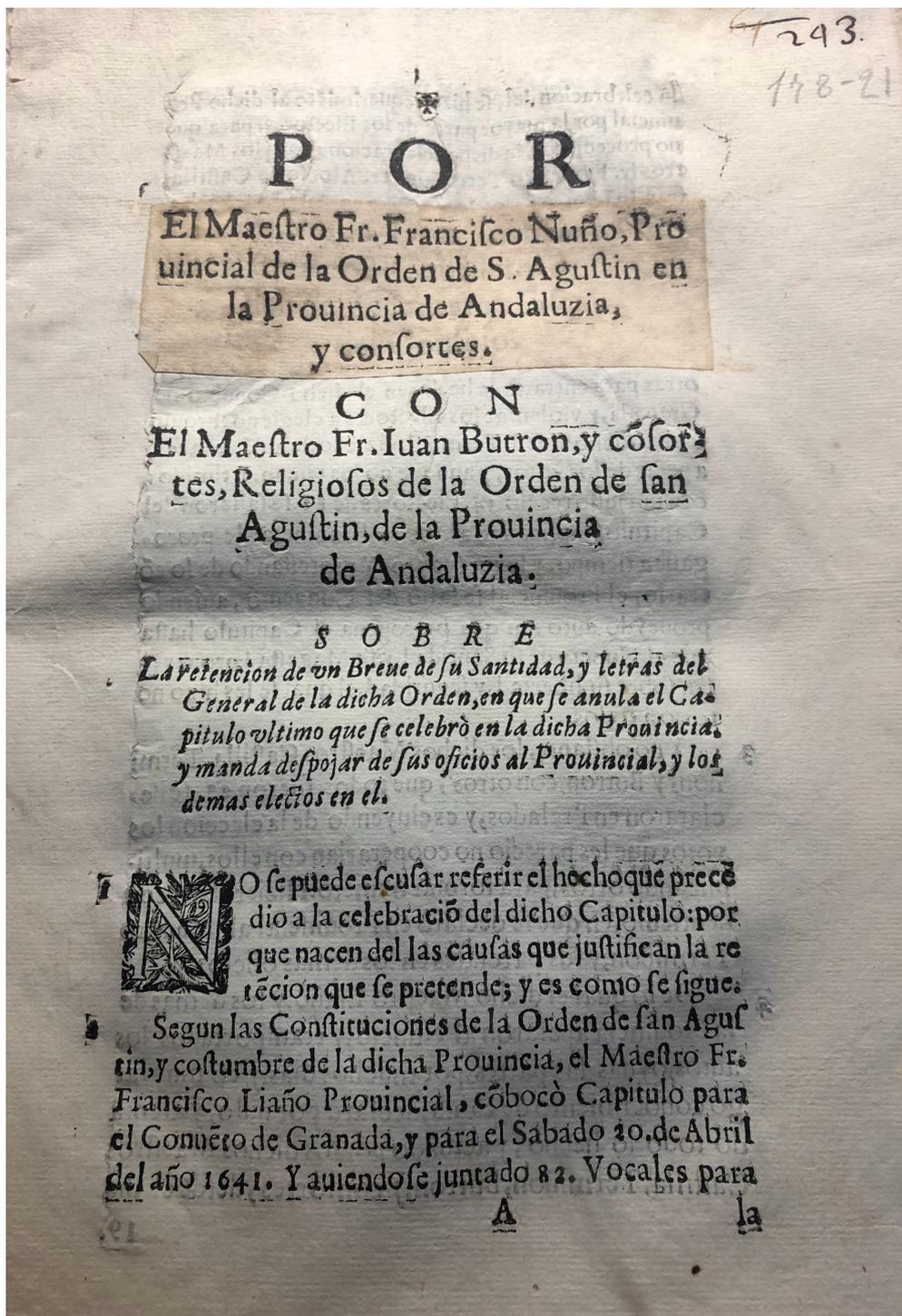


Fig. 5. Folio primero: Francisco Nuño (O.S.A), *Por [El Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de la Orden de S. Agustin en la Prouincia de Andaluzia, y consortes.] Con el Maestro Fr. Iuan Butron, y cof[n]sortes, Religiosos de la Orden de san Agustin, de la Prouincia de Andaluzia. Sobre la retencion de un Breue de su Santidad, y letras del General de la dicha Orden, en que se anula el Capitulo vltimo que se celebrò en la dicha Prouincia, y manda despojar de sus oficios al Prouincial, y los demas electos en el, s.l., s.n., s.a. [1643]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/178(21)].*

✠

EL MAESTRO FRAY IVAN DE BVTRON,  
Prior Prouincial de la Ordē de S. Agustin de la Prouincia de  
Andaluzia, electo (aunque indigno) por el Reuerendissimo  
Padre General de la dicha Orden, con autoridad  
Apostolica

R E S P O N D E

*A VNA INFORMACION EN DERECHO,  
hecha en nombre del Padre Maestro Fr. Francisco Nuño,  
que pretende han de ser retenidas en el Consejo Real las Le-  
tras de su Santidad, y patente del Padre General, por las qua-  
les fue electo el dicho Prouincial, Maestro Fray  
Iuan de Butron.*

**E**S Tan flaca la falsedad, que para contrastarla, no ha querido el Maestro fray Iuan de Butrō valerse de los discursos de los grandes Letrados Jurisconsultos desta Corte, que le asistē, y patrocinan: contentandose en todo el progreso deste pleyto, cō dar a entender la verdad de su justicia, desnuda y sencilla, que por si sola tiene tāta fuerça, que no necesita de otro esfuerço para responder por si, que proponerla a los ojos de sapasionados de los señores juezes, del Consejo mas catolico de la Christiandad.

V E R D A D D E L H E C H O .

Siempre ha pretendido la parte contraria inculcar y confundir el primero Capitulo celebrado por el mes de Abril de 41. cō el segundo Capitulo celebrado por el mes de Octubre del mismo año, siendo asì, que la anulacion deste, de que oy tan solamente se trata, no tiene dependencia alguna de otro: porque el primero Capitulo se supone anulado en todos acontecimientos: ò ya porque se llevaron a Roma papeles bastantes para conocer de su nulidad: ò ya por que si no se llevaron, passò en cosa juzgada la anulacion hecha en España por el Nuncio de su Santidad, no auiedo la parte de aquel primero Capitulo, que fue el P. Maestro Fr. Frāncisco de Terminiōn, seguido la apelacion, que le fue otorgada en quanto al efecto devolutiuo; mas antes auiedo la dicha parte obedecido la sentencia dada por el Padre General con autoridad Apostolica, y auiedo se apartado de sus apelaciones, y protestas, renunciando todos

A

sus

Fig. 6. Folio primero: Juan de Butrón (O.S.A), *El Maestro Fray Iuan de Butron, Prior Prouincial dela Orde[n] de S. Agustin de la Prouincia de Andaluzia, electo (aunque indigno) por el Reuerendissimo Padre General de la dicha Orden, con autoridad Apostolica. Responde a una informacion en derecho, hecha en nombre del Padre Mastro Fr. Francisco Nuño, que pretende han de ser retenidas en el Consejo Real las Letras de su Santidad, y patente del Padre General, por las quales fue electo el dicho Prouincia, Maestro Fray Iuan de Butron, s.l., s.n., s.a., [posterior a 1641]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/178(23)].*

E L  
**M A E S T R O**  
**FRAY FRANCISCO NUÑO**  
 Prior Prouincial de la Orden de S. Aguf-  
 tin, de la Prouincia de Andalu-  
 cia, y Consortes.

I.E.

**RESPONDEN**

*A la informacion, e alegatos que el Padre Maestro fray Iuan de Butron ha hecho, sobre la execucion que pretende del Breue de su Santidad, y letras del Reuerendissimo General.*

El hecho que se ha referido por vna y otra parte es largo, y para el juicio de nulidad que oy se intenta, y esta pendiente, poco importa insistir en las prolixidades de su enarracion, solamente se atendera a lo substancial, y que nos puede seruir para el derecho que se ha de fundar sobre la verdad del hecho neccessario.



Viendose dado por nulo en este Tribunal el Capitulo Prouincial desta Prouincia, celebrado en veinte de Abril del año passado de mil y seiscientos y quarenta y vno, se celebrò otro en Granada a veinte y ocho de Octubre del mismo año, asistiendo y presidiendo en él la persona que el señor Cardenal Facheneti, Nuncio que fue en estos Reynos de España, nombrò: & seruatis seruadis, salio electo por Prouincial el Maestro Fray Francisco Nuño, con setenta y nueve votos de ochenta que votaron, y le confirmò luego el Presidente del Capitulo Fray Alonso de Castilla, nombrado por el padre General; y despues tambien interuino confirmacion de su Eminencia el señor Cardenal Facheneti, y todos los vocales, y demas Religiosos le dieron llanamente la obediencia, y en esta quieta y pacifica possessiõ, sin contradiccion de persona alguna, ha estado mucho tiempo, hasta q̄ passados mas de año y medio de su Prouincialato, se le notificaron vnas letras del Padre General, con insercion de cierto Breue de su Santidad, haziendo en el relacion de que en el dicho segundo Capitulo auian concurrido muchas nulidades y defetos, por auerse en diferentes cosas contrauenido a la disposicion de los sagrados Canones, y de las Constituciones desta sagrada Religion, confirmadas por la Santa Sede Apostolica, vt videre est ibi: *Et insuper quando in secundo dicto Capitulo*

A

tu

Fig. 7. Folio primero: Agustinos, *El maestro Fray Francisco Nuño, Prior Prouincial de la Orden de S. Agustin, de la Prouincia de Andalucia, y consortes responden a la informacion, alegatos que...Iuan de Butron ha hecho, sobre la execucion que pretende del Breue de su Santidad, y letras del Reuerendissimo General...*, s.l, s.n., s.a. Madrid, Biblioteca Nacional de España [VE/205/53].

INFORME  
POR EL MAESTRO FRAY  
IVAN DE BVTRON, PROVINCIAL  
DEL ORDEN DE SAN AGVSTIN,  
DE LA PROVINCIA DE  
ANDALVZIA.

S O B R E  
ESTAR DESTERADO DESTOS REYNOS  
*de Castilla, en el de Valencia, por los señores del Supremo  
Consejo Real de Castilla:*

Verdad del hecho.

**E**STA causa, por sus muchos, y extraordinarios lanzes, ha sido tan ruidosa, que nadie ignora lo tocante a la justicia principal della; assi en quãto al hecho, como en quanto al derecho: sobre que se han escrito muchos muy doctos discursos. Por lo qual, solo se apuntará en este, lo q̄ baste para refrescar la memoria dello, y sea necesario para el artículo presente: en que se pretende provar, que los señores del Consejo Supremo (hablando con el devido acatamiento) deven revocar el dicho destierro, restituyendo al dicho Maestro Butron Provincial, a su Provincia y gobierno.

§. I.

Aviendose celebrado dos Capítulos Provinciales en la dicha Provincia de Andaluzia, por los meses de Abril, y Octubre, del año 1641. y sido electos en ellos dos Provinciales; en el primero, el P.M.F. Francisco de Terminiõ, y en el segundo el P.M.F. Francisco Nuño: recurrieron ambos a Roma, por sus procuradores, llevando las Actas Capitulares al Reverendissimo Padre General, como està dispuesto por las constituciones de la dicha Religion de S. Agustín; pretendiendo cada uno de los dos, que su eleccion fuesse confirmada por el dicho Padre General, conforme a dichas constituciones. Y aviendo sido oídas las partes muy de espacio por su Reverendissima, se allò, que ambas elecciones eran, *ipso iure* nuladas; y que por tales devian ser declaradas: y aunque le tocava hazerlo por su autoridad ordinaria, segun dichas constituciones; y nombrar tercero que gobernase, por la devolucion del derecho comun; por quanto este caso està omitido en dichas constituciones. No quiso executar lo por sí solo el dicho Padre General, mas antes hizo relaciõ simple y llana, de todo, a la Santidad de Urbano VIII, de felice recordacion; suplicandole, proveyesse de oportuno remedio: sin proponerle, ni insinuarle, qual lo seria. Y su Santidad començò la causa a especial junta de juezes, de los mas doctos y graves de la curia Romana: por los quales,

A

vistas

Fig. 8. Folio primero: Juan de Butrón (O.S.A), *Informe por el Maestro Fray Juan de Butron, Provincial del Orden de San Agustín, de la Provincia de Andaluzia. Sobre estar desterrado [sic] destos Reynos de Castilla, en el de Valencia, por los señores del Supremo Consejo Real de Castilla, s.l., s.n., s.a. [posterior a 1644].* Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/103/30].

Sentencia q; dio el real conuejo  
de Hazienda en revista en =  
11 de Enero 1633.

Alamos q; la sentencia definitiva por algunos  
de nos en este pleito dada, de q; por parte de Vi-  
cencio Carduchi, y consortes fue publicado,  
es buena, justa, y a derecho conforme, y como  
tal, sin embargo de las razones a manera  
de agravios contra ella dichas, y alegadas,  
la debemos confirmar, y confirmamos en todo,  
como en ella se contiene. Con declara-  
cion q; los dichos Pintores no paguen al-  
cauala de las pinturas q; ellos hizie-  
ren, y vendieren, aunque no se las ayen man-  
dado hazer; y con q; se ayen de pagar alca-  
uala de las q; vendieren no echas por ellos  
en sus casas, almonedas, y otras partes;  
y por esta sentencia definitiva en grado  
de revista asi lo pronunciamos y man-  
damos. El D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Juan del Castillo =  
Sotomayor. El Licenciado D.<sup>o</sup> Pedro  
de Herrera. El Licenciado D.<sup>o</sup> Agustin  
Gilimon de la Motá. D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Hernan-  
do de Hojeda. El D.<sup>o</sup> D.<sup>o</sup> Francisco de  
Alfaro.

Esta sentencia va en la Otra Impresion  
como lo podria ver el Cuervo a all folio 229.

DEL D. IVAN RODRIGUEZ, &c.

las divinas en la Iglesia, como afirma la Synodo Nicena  
2. act. 7. Con q; será justo valerse los Pintores de sus  
imagenes; pues la de Ialifis, obra de Protogenes, oca-  
sionó el perdón a la ciudad de Rodas, diciendo De-  
metrio, como escribe Plutarco: *Prius se patrii sui imagi-  
nes crematurum, quam tunc tantum artis laborem.* Merecan  
los profesores de tal Arte no pagar tributo, inclinán-  
dose los señores Iuezes mas a absolver, que a condenar,  
pues dize: *l. Arrianus, D. de oblig. & action. que prom-  
pitiore debemus esse ad absolendum, quam ad condemnandum.*

SENTENCIA QUE DIO EL REAL  
CONSEJO DE HAZIENDA EN REVISTA  
en 11. de Enero de 1633.

**F**Alamos, que la sentencia definitiva por algunos de  
nos en este pleito dada, de que por parte de Vicencio  
Carduchi y consortes fue suplicado, es buena, justa,  
y a derecho conforme, y como tal, sin embargo de las ra-  
zones a manera de agravios contra ella dichas y alegadas,  
la debemos confirmar y confirmamos en todo, como en ella se  
contiene. Con declaracion que los dichos Pintores no paguen  
alcauala de las pinturas que ellos hizieren y vendieren, aú-  
que no se las ayen mandado hazer; y con que se ayen de pa-  
gar alcauala de las que vendieren no echas por ellos en sus  
casas, almonedas, y otras partes; y por esta sentencia defini-  
tiva en grado de revista asi lo pronunciamos y mandamos.  
El Dotor don Juan del Castillo Sotomayor. El Licenciado  
don Pedro de Herrera. El Licenciado don Agustin Gilimon  
de la Motá. Dotor don Hernando de Hojeda. El Dotor do  
Francisco de Alfaro.

Figs. 9 y 10. Sentencia del pleito de 1627: Vicente Carducho, *DIALOGOS DE LA PINTURA, SU DEFENSA, ORIGEN, ESSENCIA, DEFINICION, MODOS Y DIFERENCIAS*, Madrid, Francisco Martínez, 1634. Madrid, Biblioteca Nacional de España [R/7754-R/31640-R/1329-3/52851(1)], sf. y fol. 229v.



## BIBLIOGRAFÍA

### Documentación inédita

Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Juan DE BUTRÓN (O.S.A), *El Maestro Fray Iuan de Butron, Prior Prouincial dela Orde[n] de S. Agustin de la Prouincia de Andaluzia, electo (aunque indigno) por el Reuerendissimo Padre General de la dicha Orden, con autoridad Apostolica. Responde a una informacion en derecho, hecha en nombre del Padre Mastro Fr. Francisco Nuño, que pretende han de ser retenidas en el Consejo Real las Letras de su Santidad, y patente del Padre General, por las quales fue electo el dicho Prouincia, Maestro Fray Iuan de Butron, s.l., s.n., s.a., [posterior a 1641]., PORCONES/178(23).*

Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Francisco NUÑO (O.S.A), *Por el Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de la Orden de S. Agustin de Andaluzia. Sobre la justa retencion de una Bula de su Santidad, y letras del Reuerendissimo, en que se les despojan de oficio a èl, y a todos los Prelados de la Prouincia, s.l., s.n., s.a. [1643]., PORCONES/178(22).*

Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Francisco NUÑO (O.S.A), *Por [El Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de la Orden de S. Agustin en la Prouincia de Andaluzia, y consortes.] Con el Maestro Fr. Iuan Butron, y co[n]sortes, Religiosos de la Orden de san Agustin, de la Prouincia de Andaluzia. Sobre la retencion de un Breue de su Santidad, y letras del General de la dicha Orden, en que se anula el Capitulo vltimo que se celebrò en la dicha Prouincia, y manda despojar de sus oficios al Prouincial, y los demas electos en el, s.l., s.n., s.a. [1643]., PORCONES/178(21).*

Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, AGUSTINOS, *Hase procurado, y deseado ceñir este resumen à terminos mas breues, aunque à ninguno parecerà largo, lo que es precissamente necessario; pues la breuedad, dize el Gran Padre S. Agustin, no consiste en que se diga menos, sino en que no se diga, lo que no conduze para el intento que se quiere persuadir, s.l., s.n., s.a. [1644]., VE/180/39.*

Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, AGUSTINOS, *El maestro Fray Francisco Nuño, Prior Prouincial de la Orden de S. Agustin, de la Prouincia de Andalucia, y consortes responden a la informacion, alegatos que... Iuan de Butron ha hecho, sobre la execucion que pretende del Breue de su Santidad, y letras del Reuerendissimo General..., s.l, s.n., s.a., VE/205/53.*

Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Juan DE BUTRÓN (O.S.A), *Informe por el Maestro Fray Iuan de Butron, Provincial del Orden de San Agustin, de la Provincia de Andaluzia. Sobre estar desterado [sic] destes Reynos de Castilla, en el de Valencia, por los señores del Supremo Consejo Real de Castilla, s.l., s.n., s.a. [posterior a 1644]., PORCONES/103/30.*

## Fuentes primarias y secundarias

- ADDIS, William E., *A Catholic Dictionary*, Nueva York, The Catholic Publication Society, 1887.
- AGULLÓ COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1978.
- ANDRÉS UCENDO, José Ignacio, “Una visión general de la fiscalidad castellana en el XVII”, en F. J. Aranda Pérez (coord.), *La declinación de la Monarquía hispánica en el siglo XVII*, vol. I, Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 359-376.
- ARISTÓTELES, *Política. Libro VIII: La educación de los jóvenes* (ed. de Manuela García Valdés), Madrid, Gredos, 1988.
- AYUCH, Daniel, “La instauración del Trono en siete septenarios. La macronarrativa y su estructura en el Apocalipsis de Juan”, *Biblica*, vol. 85, n.º 2 (2004), pp. 255-263.
- BALLESTEROS, Pío, “Los pintores ante el Fisco. Un pleito de alcabalas en el siglo XVII”, *Revista de la Facultad de Derecho de Madrid*, n.º 8-11 (1942), pp. 87-104.
- DE BERGANZA, Francisco, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus Reyes y Condes de Castilla la Vieja: en la Historia Apologetica de Rodrigo Diaz de Bivar, dicho El Cid Campeador y en la Coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña*, vol. II, Madrid, Francisco Hierro, 1719.
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío, “Los gremios, las ordenanzas, los obradores”, en A. Gabaldón García y P. Ineba Tamarit (coords.), *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, Cultura y Deporte, 2010, pp. 20-31.
- DE BUTRÓN, Juan, *DISCVRSOS APOLOGETICOS, EN QUE SE DEFIENDE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA: QUE ES LIBERAL, DE TODOS DERECHOS, NO INFERIOR A LAS SIETE QUE COMVNMENTE SE RECIBEN*, Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- DE BUTRÓN, Juan, *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores*, s.l., s.n., s.a., [Madrid, 1627].
- CABANELLAS DE TORRES, Guillermo, *Diccionario jurídico elemental*, Argentina, Heliasta, 2008.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CALVO SERRALLER, Francisco, “Epílogo: Las academias artísticas en España”, en N. Pevsner (coord.), *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 209-240.
- CAPANAGA, Victorino, *Agustín de Hipona. Maestro de la conversión cristiana*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1974.
- CARANDE, Ramón, *Carlos V y sus banqueros. La Hacienda Real de Castilla*, vol. II, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones, 1949.
- CARDUCHO, Vicente, *DIALOGOS DE LA PINTVRA, SV DEFENSA, ORIGEN, ESSENCIA, DEFINICION, MODOS Y DIFERENCIAS*, Madrid, Francisco Martínez, 1634.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina, *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1982.

- COLMEIRO, Manuel, *Historia de la Economía Política en España*, tomo I, Madrid, Imprenta de Cipriano López, 1863.
- CORDERO DE CIRIA, Enrique, “«Con la ocasión de ponerlos desnudos, y castos»”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, p. 105-133.
- DE COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, pp. 173-202.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (volumen II), México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- DA COSTA, Ricardo, “Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 23 (2006), pp. 131-164.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C., *Enciclopedia e sapere cristiano tra tardo-antico e alto Medioevo*, Milano, Jaca Book SpA, 1999.
- DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio y FERNÁNDEZ DE MIGUEL, Susana, “Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte como liberal”, *Archivo Español de Arte*, tomo 83, n.º 330 (2010), pp. 149-158.
- DIFERNAN, Bonifacio, “La Orden Agustiniense y los estudios jurídicos en la época clásica española”, *Anuario de historia del derecho español*, n.º 25 (1955), pp. 775-790.
- DONOHUE, Alice A. y FULLERTON, Mark D., *Ancient Art and its Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- DÜRÜŞKEN, Çiğdem, “The meaning of Antiquity: Septem Liberales Artes”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, n.º 2 (2018), pp. 65-75.
- EGIDO, Aurora, “Las primeras líneas del «Arte de ingenio» y la «Historia natural» de Plinio”, en E. Stala, R. Krzyszkowska-Pawlik y S. Balches Arenas (coords.), *Con España en el corazón. Homenaje a la profesora Teresa Eminowicz-Jáskowska*, Cracovia, Księgarnia Akademicka, 2008, p. 117-127.
- ESTRADA ROBLES, Basilio, *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX*, Madrid, Revista Agustiniense, 1988.
- FALOMIR, Miguel, “La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 12 (1999), pp. 123-147.
- FERNÁNDEZ, Natalia, “El sentido de la comparación poesía-pintura en la teoría literaria de la España áurea”, *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, vol. 3, n.º 63 (2017), pp. 58-77.
- FLEMING WEST, Andrew, “The Seven Liberal Arts”, *Classical Academic Press* (2010), pp. 1-8.
- FLÓREZ, Enrique, *Clave historial con que se abre la puerta a la historia eclesiástica y política, chronologia de los Papas, y Emperadores, Reyes de España, Italia, y Francia*,

- con los orígenes de todas las monarquías: concilios, herejes, santos, escritores y sucesos memorables de cada Siglo*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1790.
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte, 1976.
- GARCÍA CUETO, David, “La pintura erótica en las colecciones aristocráticas madrileñas de la segunda mitad del siglo XVII”, en V. Mínguez Cornelles e I. Rodríguez Moya (coords.), *Visiones de pasión y perversidad*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2014, pp. 40-57.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. I, Madrid, Encuentro, 2002.
- GARCÍA RUÍZ, Jesús, 'Antropología del barroco (IIª parte): Las implicaciones de los decretos de Trento: “un rey, una ley, una fe”’, *Revista de Antropología y Sociología Virajes*, vol. 19, n.º 1 (2017), p. 229-264.
- GARCÍA SANZ, Ángel, “Auge y decadencia en España en los siglos XVI y XVII: Economía y sociedad en Castilla”, *Revista de Historia Económica - Journal of Iberian and Latin American Economic History*, vol. 3, n.º 1 (1985), pp. 11-27.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Bilbao, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- GOMBRICH, Ernst, *The Heritage of Apelles*, Oxford, Phaidon, 1976.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, “¿«Vencen al arte del decir»? Estilo, decoro y juicio crítico de los pintores-predicadores de los siglos XVI y XVII” en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, pp. 87-104.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.
- GUARDIOLA, Juan Benito, *TRATADO DE NOBLEZA, Y DE LOS TITVLOS y Ditados que oy dià tienen los varones claros y grandes de España*, Madrid, viuda de Alonso Gómez, 1591.
- GUEVARA LLAGUNO, Miren J., “Zurbarán y las texturas de la Contrarreforma”, *Cauriensia: revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, n.º 16 (2021), pp. 399-420.
- GUILLÉN BERRENDERO, José Antonio, “La tratadística nobiliaria como espejo de nobles. El ejemplo de Juan Benito Guardiola y su tratado de nobleza de 1591”, *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n.º 26 (2002), pp. 81-106.
- GUTIÉRREZ, David, *Los agustinos desde el protestantismo hasta la restauración católica, 1518-1648*, Roma, Institutum Historicum Ordinis Fratrum S. Augustini, 1971.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *NOTICIA GENERAL PARA LA ESTIMACION DE LAS ARTES, Y DE LA MANERA EN QUE Se conocen las liberales de las que son Mecánicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particularidades para las personas de todos estados*, Madrid, Pedro Madrival, 1600.
- HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1999.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, *Teoría del arte y Teoría de la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990.
- HIGUERA RUBIO, José, “Las artes del arte: las artes liberales en la evolución del arte luliano”, *Medievalia*, n.º 16 (2013), pp. 71-79.

- HYERS, Conrad, "The Narrative Form of Genesis 1: Cosmogonic, Yes; Scientific, No", *Perspectives on Science and Christian Faith* (1984) pp. 208-215.
- JAQUERO ESPARCIA, Alejandro, "«Pues es ciencia que ennoblece al que la practica». La visión del mecenazgo a través de los tratados pictóricos del Siglo de Oro", en A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustio y M. Uriondo Lozano (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 383-396.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia", *Archivo Español de Arte*, tomo 17, n.º 62 (1944), pp. 77-103.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Idea of the Temple of Painting* (ed. de Jean Julia Chai), Pensilvania, Pennsylvania State University Press, 2013.
- LOPETEGUI SEMPERENA, Guadalupe, "Teodulfo de Orléans y las artes liberales", *Veleia*, n.º 20 (2003), pp. 459-476.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* (sesión XXV), Madrid, Imprenta de Ramón Ruiz, 1798.
- LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada, "Perspectiva y consideración social del artista", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 36 (2005), pp. 297-311.
- MÁLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MASI, Michael, *Boethius and the Liberal Arts: A Collection of Essays*, Berna, Herbert Lang & Cie, 1981.
- MONTERO CARTELLE, Enrique, "De la Antigüedad a la Edad Media: medicina, magia y astrología latinas", *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, n.º 8 (2000), p. 53-72.
- MORENO DE VARGAS, Bernabé, *DISCURSOS DE LA NOBLEZA DE ESPAÑA*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1659.
- DE MOXÓ, Salvador, *La alcabala. Sobre sus orígenes, concepto y naturaleza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto "Balmes" de Sociología, 1963.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, "Séneca y la pintura", en *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento* (Córdoba, 24- 27 de septiembre de 1996), Córdoba, Publicaciones de la Universidad y Obra Social y Cultural Cajasur, 1997, pp. 125-132.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (ed. de Bonaventura Bassegoda), Madrid, Cátedra, 1990.
- DE PADILLA MANRIQUE Y ACUÑA, Luisa María, *Excelencias de la castidad*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca, 1642.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, *EL MUSEO PICTORICO Y ESCALA ÓPTICA. TOMO I. THEORICA DE LA PINTVRA, En que se describe sv origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, è*

- ilustran. Y se prveban, con demonstraciones Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*, Madrid, Lucas Antonio de Bedamar, 1715-1724.
- PARKER, Henry, “The Seven Liberal Arts”, *The English Historical Review*, vol. 5, n.º 19 (1890), pp. 417-461.
- PEREDA, Felipe, “Sombras y cuadros: teorías y culturas de la representación en la Europa de la Reforma Católica”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, pp. 69-86.
- PEREDA, Felipe, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2017.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “La academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 48 (1982), pp. 281-290.
- PINEDA, María Victoria, “«Dum viguit eloquentia, viguit pictura» (De literatura artística y arte literario, con ejemplos del libro segundo de Pacheco)”, en I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. 1, Navarra, Universidad de Navarra, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro), pp. 191-198.
- PLINIO, *Textos de Historia del Arte* (ed. de María Esperanza Torrego), Madrid, Visor, 1987.
- PLUTARCO, “Consejos para conservar la salud”, en *Obras morales y de costumbres (Moralia) II*, Madrid, Gredos, 1986.
- PORTÚS, Javier, “Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- PORTÚS, Javier, “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 8 (1995), pp. 55-88.
- PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999a.
- PORTÚS, Javier, “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 12 (1999b), pp. 173-198.
- PORTÚS, Javier, “Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012a, pp. 21-31.
- PORTÚS, Javier, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012b.
- PORTÚS, Javier, “Juan de Butrón”, *Diccionario biográfico español de la Real Academia de la Historia* [en línea], <https://dbe.rah.es/biografias/93047/juan-butron> [Consulta: 5 de junio de 22].
- POSSEVINO, Antonio, *Tractatio de Poësi et Pictura ethica, humana et, fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*, Lyon, Joannes Pilchotus, 1594.
- POUTRIN, Isabelle, “Los votos del canonista Agostinho Barbosa en la nunciatura de España (c. 1635-1641)”, en R. M. Alabrús Iglesias, J. L. Betrán Moya, F. J. Burgos Rincón, B. Hernández, D. Moreno y M. Peña Díaz (coords.), *Pasados y presente:*

- estudios para el profesor Ricardo García Cárcel*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània, 2020, pp. 833-841.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutiones oratorias* (trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier), tomo II, Madrid, Librería de la viuda de Hernando, 1887.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutionis oratoriae libri XII: Sobre la formación del orador* (ed. de Alfonso Ortega), Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001.
- RAMIS BARCELÓ, Rafael, “El derecho en el enciclopedismo del siglo XVI”, *Revista de estudios histórico-jurídicos*, n.º 40 (2018), pp. 423-441.
- RIELLO, José, “Geometría (a esa Arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 15 (2005), pp. 179-195.
- RIELLO, José, “Entre el pintor pobre y el pintor perfecto. ‘Vidas’ de pintores en la España del Siglo de Oro”, en J. Riello (ed.), “Sacar de la sombra lumbre”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, Madrid, Abada Editores-Museo Nacional de Prado, 2012, pp. 259-271.
- RIELLO, José, “Reseña: A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez (coords.) *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Con estudios y notas complementarias de J. L. González García y A. Urquizar Herrera”, *Archivo Español de Arte*, vol. 92, n.º 367 (2019), pp. 342-343.
- RIVADENEYRA, Manuel, *Crónicas de los reyes de Castilla, desde Don Alfonso el Sabio hasta los católicos Don Fernando y Doña Isabel*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 66, 1875-1878.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador, “Las órdenes religiosas y la religiosidad en Andalucía durante el Barroco”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca: IV. Ciencia, Filosofía y Religiosidad* (Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007), Antequera, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008, pp. 171-196.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, José, “Historia de la Orden de San Agustín en la época de Fray Luis de León”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, vol. XI (1992), pp. 133-148.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Studies in the History of Art*, vol. 13 (1984), pp. 153-159.
- SALAZAR Y MENDOZA, Pedro, capítulo XIV “El Rey D. Alonso el ultimo. La batalla de Tarifa. La Alcavala. La conquista de las Algeciras”, en *Monarquía de España*, vol. I, libro II, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1770-1771.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Tomo II. Siglo XVII: Pablo de Céspedes, Juan de Butrón, Vicencio Carducho, Francisco Pacheco, Fr. Francisco de los Santos, Lázaro Díaz del Valle, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y Centro de Estudios Históricos, 1933.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Mecenazgo y pintura en Lope de Vega. Lope y Apeles”, *Hispania Felix: Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, vol. 1 (2010), pp. 39-65.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Paralelos entre pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas”,

- en M. Tietz y M. Trambaioli (coords.), *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 379-395.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y SÁEZ, Adrián J., *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*. Con estudios y notas complementarias de Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2018.
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Libro segundo. Delas siete artes liberales perteneciente a Los cinco libros de Séneca: primero libro Dela vida bienaventurada. Segundo delas siete artes liberales. Tercero de amonestamientos y doctrinas. Quarto y el primero de providencia de dios. Quinto el segundo libro de providencia de dios* (trad. de Alonso de Cartagena), Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1530.
- SÉNECA, Lucio Anneo, “Epístola LXXXVIII. Las artes liberales ni pueden hacer al hombre bueno ni llevan á la virtud”, en *Epístolas morales* (trad. de Francisco Navarro y Calvo), Madrid, Luis Navarro, 1884, pp. 336-347.
- DE SEVILLA, San Isidoro, *Etimologías* (ed. bilingüe: texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero), Libro IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- SHINER, Larry, *La invención del arte: Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2014.
- SORIANO SANCHA, Guillermo, “Tradición clásica en la Edad Moderna. El legado de Quintiliano y la cultura del Humanismo”, Tesis Doctoral, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2013.
- SOUSA MELO, Helena, “O número 7 e as suas ligações”, *Correio dos Açores* (2016), p. 15.
- STROSETZKI, Christoph, “Jerarquías del saber: la transformación de las artes figurativas en ciencia”, en O. J. Noble Wood, J. Roe, J. N. H. Lawrance (coords.), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 319-338.
- STROSETZKI, Christoph, “La dignidad del jurista en el Siglo de Oro: de Castillo de Bovadilla y Bermúdez de Pedraza”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, n.º 1 (2021) pp. 1305-1316.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, “Classification of Arts in Antiquity”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 24, n.º 2 (1963), pp. 231-240.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000.
- TEIXO, Hermann, *Numerologia básica e interdisciplinar*, Luziânia, Ouro da Arte, 2020.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, “Consideración social del pintor y academicista artístico en Madrid en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, tomo 62, n.º 245 (1989), p. 61.
- VILLAMÍA, Luis, “La conspiración del pincel y la pluma. Góngora y la imaginación pictórica del escritor barroco”, *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, n.º 164 (2012), pp. 3-20.
- VIÑAS ROMÁN, Teófilo, *La Orden de San Agustín: orígenes, pervivencia, carisma, espiritualidad: la institución monástica agustiniana en su historia*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2010.
- VIZCAÍNO VILLANUEVA, María Ángeles, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

WAGNER, David L., *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Indiana, Indiana University Press, 1984.

WISE, John E., *The nature of the Liberal Arts*, Milwaukee, The Bruce Publishing Company, 1946.



## LISTADO DE ILUSTRATIVAS

Fig. 1. Frontispicio: Juan de Butrón, *DISCVRSOS APOLOGETICOS, EN QUE SE DEFIENDE LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA: QVE ES LIBERAL, DE TODOS DERECHOS, NO INFERIOR A LAS SIETE QVE COMVNMENTE SE RECIBEN*, Madrid, Luis Sánchez, 1626. Madrid, Biblioteca Nacional de España [U/3834-R/1324].

Fig. 2. Portada: *MEMORIAL INFORMATARIO POR LOS PINTORES EN EL PLEYTO, QUE TRATAN con el señor Fiscal de su Majestad, en el Real Consejo de Hazienda, SOBRE la exempcion del Arte de la Pintura*, Madrid, Juan González, 1629. Madrid, Biblioteca Nacional de España [3/71067(2)- R/2360(2)- 3/52851(2)- R/8587(2)].

Fig. 3. Folio primero: Francisco Nuño (O.S.A), *Por el Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de la Orden de S. Agustin de Andaluzia. Sobre la justa retencion de una Bula de su Santidad, y letras del Reuerendissimo, en que se les despojan de oficio a èl, y a todos los Prelados de la Prouincia*, s.l., s.n., s.a., [1643]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/178(22)].

Fig. 4. Folio primero: Agustinos, *Hase procurado, y deseado ceñir este resumen à terminos mas breues, aunque à ninguno parecerà largo, lo que es precissamente necessario; pues la breuedad, dize el Gran Padre S. Agustin, no consiste en que se diga menos, sino en que no se diga, lo que no conduze para el intento que se quiere persuadir*, s.l., s.n., s.a. [1644]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [VE/180/39].

Fig. 5. Folio primero: Francisco Nuño (O.S.A), *Por [El Maestro Fr. Francisco Nuño, Prouincial de la Orden de S. Agustin en la Prouincia de Andaluzia, y consortes.] Con el Maestro Fr. Iuan Butron, y co[n]sortes, Religiosos de la Orden de san Agustin, de la Prouincia de Andaluzia. Sobre la retencion de un Breue de su Santidad, y letras del General de la dicha Orden, en que se anula el Capitulo vltimo que se celebrò en la dicha Prouincia, y manda despojar de sus oficios al Prouincial, y los demas electos en el*, s.l., s.n., s.a. [1643]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/178(21)].

Fig. 6. Folio primero: Juan de Butrón (O.S.A), *El Maestro Fray Iuan de Butron, Prior Prouincial dela Orde[n] de S. Agustin de la Prouincia de Andaluzia, electo (aunque indigno) por el Reuerendissimo Padre General de la dicha Orden, con autoridad Apostolica. Responde a una informacion en derecho, hecha en nombre del Padre Mastro Fr. Francisco Nuño, que pretende han de ser retenidas en el Consejo Real las Letras de su Santidad, y patente del Padre General, por las quales fue electo el dicho Prouincia, Maestro Fray Iuan de Butron*, s.l., s.n., s.a., [posterior a 1641]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/178(23)].

Fig. 7. Folio primero: Agustinos, *El maestro Fray Francisco Nuño, Prior Prouincial de la Orden de S. Agustin, de la Prouincia de Andalucia, y consortes responden a la informacion, alegatos que...Iuan de Butron ha hecho, sobre la execucion que pretende*

*del Breue de su Santidad, y letras del Reuerendissimo General...*, s.l, s.n., s.a. Madrid, Biblioteca Nacional de España [VE/205/53].

Fig. 8. Folio primero: Juan de Butrón (O.S.A), *Informe por el Maestro Fray Iuan de Butron, Provincial del Orden de San Agustin, de la Provincia de Andaluzia. Sobre estar desterado [sic] destes Reynos de Castilla, en el de Valencia, por los señores del Supremo Consejo Real de Castilla*, s.l., s.n., s.a. [posterior a 1644]. Madrid, Biblioteca Nacional de España [PORCONES/103/30].

Figs. 9 y 10. Sentencia del pleito de 1627: Vicente Carducho, *DIALOGOS DE LA PINTVRA, SV DEFENSA, ORIGEN, ESSENCIA, DEFINICION, MODOS Y DIFERENCIAS*, Madrid, Francisco Martínez, 1634. Madrid, Biblioteca Nacional de España [R/7754-R/31640-R/1329-3/52851(1)].

**ANEXO II**  
**TRABAJO FIN DE MÁSTER**  
**DECLARACION DE VERACIDAD**

Claudia Lozano

---

declara que no ha incurrido en ningún acto de plagio en la elaboración del Trabajo de Fin de Máster.

9 de junio de 2022

