

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1992

ARCHIVO
HISPALENSE



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



Deposited in the Library of Congress
Copyright 1977 by the University of California Press



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISTÓRICO
DE LA
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Y ARCHIVO DE LA
CATEDRAL DE SEVILLA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

Impreso en Gráficas del Sur - Becas, 10 - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2ª ÉPOCA
1992



TOMO LXXV
NÚM. 230

SEVILLA, 1992

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2ª ÉPOCA

1992

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 230

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M^a DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 y 422 87 31

41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

| | Páginas |
|--|---------|
| Don Octavio Gil Munilla: In memoriam | 1 |
| ARTÍCULOS | |
| HISTORIA | |
| LÓPEZ MARTÍNEZ, Antonio Luis: <i>Crisis y reconversión de las economías monásticas al final del Antiguo Régimen. El Monasterio de Santa Inés de Ecija en el siglo XVIII</i> | 3 |
| GARCÍA FITZ, Francisco: <i>Conflictos jurisdiccionales, articulación territorial y construcciones militares a finales del siglo XIII en el alfoz de Sevilla: la Sierra de Aroche</i> | 25 |
| VIÑA BRITO, Ana: <i>Problemática del oficio de zapateros en Osuna a principios del siglo XVI</i> | 53 |
| ZAHINO PEÑAFORT, Luisa: <i>El Archivo de la Casa de Misericordia en Sevilla</i> | 63 |
| LITERATURA | |
| PINEDA, Victoria M.: <i>Retórica y literatura artística de Francisco Pacheco</i> | 81 |
| LÓPEZ MARTÍNEZ, M ^a Isabel: <i>Vicente Aleixandre y el mito de Prometeo</i> | 95 |
| ARTE | |
| CABELLO NÚÑEZ, José: <i>La Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla: primera obra documentada del escultor José Montes de Oca</i> | 115 |
| ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo y HERRERA GARCÍA, Francisco J.: <i>Francisco López y la difusión del Barroco Estípite en el retablo bajo-Andaluz</i> | 121 |

MISCELÁNEA

- ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: *La realidad y el deseo en una vista de Sevilla de 1825* 151

LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local** 159

CRÍTICA DE LIBROS

- Apostillas a una edición de la «Silva de varia lección» de Pedro Mejía.* Por Antonio Castro Díaz 171
- SCARAMUZZA VIDONI, M.: *Retórica e narrazione nella «Historia imperial» di Pero Mexía.* Por Antonio Castro Díaz 176
- MORALES PADRÓN, Francisco: *Catálogo de los archivos parroquiales de la provincia de Sevilla.* Por Antonia Heredia Herrera 182
- GONZÁLEZ ARTEAGA, J.: *Las Marismas del Guadalquivir: etapas de su aprovechamiento económico.* Por Antonio Herrera García 184

RETÓRICA Y LITERATURA ARTÍSTICA DE FRANCISCO PACHECO

Sabemos desde hace años que en surgimiento de las primeras artes de pintura modernas tuvo mucho que ver -que decir- la retórica (1). Pero desafortunadamente me parece que no se ha hecho suficiente hincapié en cómo esta contribución inicial tomó forma y se plasmó en el lenguaje de la literatura artística española de los siglos de oro. El ejercicio que me propongo es sólo un primer paso: se trata simplemente de rastrear dicha presencia retórica en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Hablo en el marco de las

(1) Principalmente (aunque no sólo) gracias a los siguientes trabajos: GILBERT, Creighton E., «Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino», *Marsyas* 3, 1943-1945, págs. 87-106; ARGAN, Giulio Carlo, «La "Rettorica" e l'arte barocca», *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Fratelli Bocca, 1955; SPENCER, John R., «Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 1957, págs. 26-44; CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* [1959], versión española de Luis López JIMÉNEZ y Luis Eduardo LÓPEZ ESTEVE, Madrid, Cátedra, 1982; BATTISTI, Eugenio, *Rinascimento e Barocco* [Turín], Giulio Einaudi editore, 1960; BAXANDALL, Michael, *Giotto and the Orators. Humanistic Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971; SUMMERS, D., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981; WRIGHT, D. R. Edward, «Alberti's *De pictura*: Its Literary Structure and Purpose», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47, 1984, págs. 52-71; VICKERS, Brian, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988 (sobre todo el capítulo séptimo, «Rhetoric and the Sister Arts»); GOLDSTEIN, C., «Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque», *Art Bulletin* 73.4, 1991, págs. 641-652. El viejo trabajo de LEE, R. W., *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura* (traducción española de Consuelo LUCA DE TENA, Madrid, Cátedra, 1982) menciona el influjo de la retórica, aunque no con el rigor que era de esperar; el apéndice «Inventio, dispositio, elocutio» intenta subsanar la falta de fluidez con que se han manejado los conceptos retóricos en el resto de la obra. Algunas partes del presente trabajo han servido de base para la ponencia leída en el III Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro (Toulouse, julio 1993).

formulaciones intelectuales que unen el arte de la palabra con el arte de la imagen, sin intentar entrar en sus manifestaciones concretas (2).

El «tratado de pintura» como género se inaugura en el Renacimiento italiano. Es en los propios textos de los tratadistas, preocupados en el comienzo por dar lustre a la nueva disciplina y más tarde asumiendo su origen intelectual, donde podemos empezar a vislumbrar las vinculaciones entre las dos artes. Desde la significativa frase de Eneas Sylvius «Dum vigit eloquentia vigit pictura» (3) hasta nuestro Mayans (para no traspasar el umbral del Romanticismo), que explica cómo la retórica contribuye con la filosofía para dar a la pintura el diseño de caracteres (4), no hay más que asomarse a los tratados de artes visuales para encontrar los testimonios que necesitamos. Sin salir de España, Gaspar Gutiérrez de los Ríos da en su *Noticia General para la estimación de las artes* (5) una síntesis de deudas y paralelismos. En primer lugar, explica en pocas palabras tres puntos básicos de la teoría retórica que el pintor ha de acatar por igual, a saber: el decoro, la representación de afectos y la persuasión. El interés de la cita excusará su longitud:

No es poca también la emulación que tienen estas artes [visuales] con la Retórica. Porque si para ser perfectos los Oradores han de estar diestros y experimentados en el estilo del dezir, grave, mediano, humilde, y mixto, correspondiendo siempre a la materia que se trata: de una manera en las cartas, de otra en las historias, de otra en los razonamientos, oraciones, y sermones públicos: de una manera en las cosas

(2) Quizá convenga aclarar, pues, que estas notas no tienen como objeto la famosa equivalencia «ut pictura poesis», que tanto ha ocupado a los estudiosos, desde el inevitable Rensselaer Lee hasta, últimamente, Aurora EGIDO («La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990), por citar sólo dos de los autores que aunque sí declaran la relación entre retórica y artes de pintura, no la toman como el centro de su interés. Confieso que en el terreno de los parangones encuentro mucho menos rebaladizo el camino que une las «artes» reguladoras de las actividades creativas que el que une éstas en sí.

(3) En una carta a Nicolás DE WYLE de hacia 1451 a propósito de la antigua fraternidad entre las dos artes (en Chastel, pág. 115).

(4) «Es el caso que en los caracteres anteriores de las costumbres de los hombres y de sus pasiones, se infieren unas y otras de las cosas visibles pintadas alegóricamente, para lo cual sirve la ética o filosofía moral en la parte característica, a la cual habemos dado alguna luz sacándola de las divinas Escrituras y de los filósofos morales y característicos, como Aristóteles y Teofrasto; de los retóricos, como Quintiliano, y del eruditísimo escritor Benito Arias Montano...» (*Arte de pintar*, Valencia, 1854, pág. 13, subrayado mío).

(5) Madrid, 1600. Cito por la antología de CALVO SERRALLER *Teoría de la pintura del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

de prudencia, de otra en las cosas de doctrina: si deven assi mismo demostrar todo género de afectos de ira, misericordia, temor, y amor, y passarlos en los oyentes, para poder persuadir e inclinarlos a lo que se dize: también tiene necesidad de saber todas estas cosas el que ha de ser perfecto artífice en estas artes del dibuxo...

Nótese que en este párrafo están contenidos varios de los puntos clave que desarrollará la teoría artística del seiscientos, no siendo el menos importante el uso del término «estilo» en pintura. Todas estas advertencias el pintor las deberá seguir «con gran puntualidad»,

pintando a cada figura conforme a lo que representa, de varias maneras y modos: qué rústica, qué plebeya, qué noble, grave, mediana, humilde, honesta, deshonesta, sobervia, ayrada, alegre, temerosa, atrevida: Dando entender (si assi se puede dezir) todo lo que tienen encerrado en los ánimos, con varias y graciosas posturas, sombras, y colores, que son de estas artes, como en la Retórica, las formas, figuras y géneros del dezir. De donde no sin causa Quintiliano para declarar la variedad de los géneros y formas del dezir que han tenido los Oradores, declara primero (para que se entienda mejor) las varias y graciosas formas que en estilo han tenido los escultores y pintores famosos. (p. 79).

Desgraciadamente no podemos detenemos en el alcance de la cita, pero bástenos al menos como testimonio de la cercanía con que los tratadistas concebían las artes retórica y pictórica. Bien entrado el siglo, Carducho (6) volverá a aplicar a la pintura la noción que «estilo» (p. 139) ya tenía en el contexto de la retórica y que como acabamos de ver ya había apuntado Gutiérrez de los Ríos (7). En otro lugar (p. 138), Carducho habla de cómo se ha de ejercitar un pintor. Atención a los términos: el pintor «propone, arguye, replica y concluye haciendo dibujos...» La proposición, la argumentación, la réplica y la conclusión son naturalmente cuatro de las partes en que se divide un discurso, según la retórica.

Datos igualmente significativos se pueden encontrar en los *Discursos*

(6) *Diálogos de la pintura*, publicados por primera vez en 1633. Veo la edición de Madrid, Manuel Galiano, 1865.

(7) Calvo Serraller ha advertido la gran importancia que tiene la utilización de la palabra «estilo» en Carducho, sobre todo en relación a las fechas, pues «Panofsky llega a afirmar que el uso del término, procedente de la poética y de la retórica, sólo se aplicó a las artes figurativas hacia la mitad del siglo XVII» (obra citada, pág. 291), aunque no repara en que Gutiérrez de los Ríos se había adelantado en más de treinta años a Carducho.

apologéticos de Butrón (sobre la imitación de afectos), en *El Pincel* de Félix Lucio Espinosa Malo (sobre el poder de persuasión de la pintura) o, ya en el siglo siguiente, en el *Museo Pictórico* de Palomino, entre otros muchos textos. Antes de abordar de lleno a Pacheco, permítaseme parar brevemente en un pasaje de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, de Jusepe Martínez (8). El tratado VIII versa sobre «la elección de las actitudes» con relación al decoro. Allí leemos sobre la necesidad de

guardar un decoro y propiedad en las actitudes; dando aviso de los errores en que han caído muchos [...] poniendo en sus historias figuras extravagantes y despropositados escorzos, dejando de hacer las acciones convenientes para la significación de su historia... (p. 30).

Lo que me interesa de esta advertencia son los términos «actitud» y «acción», que aparecen como sinónimos. «Actitud» era -y todavía lo es- la «postura del cuerpo humano, especialmente cuando es determinada por los movimientos del ánimo o expresa algo con eficacia». Por su parte, «acción», además de «ejercicio de una potencia», «efecto de hacer» u «operación o impresión de cualquier agente en el paciente», significa también «postura o ademán» y más específicamente «en el orador, el cantante y el actor, conjunto de actitudes, movimientos y gestos determinados por el sentido de las palabras, y cuyo fin es hacer más eficaz la expresión de lo que se dice» (9), es decir, lo que la retórica codifica bajo el epígrafe de *actio* y que además de la postura del cuerpo, examina otros aspectos relacionados con la voz y con la pronunciación. Está claro que lo que el pintor de Felipe IV está pidiendo es que las figuras aparezcan en el cuadro con unas posturas «convenientes», es decir, adecuadas a su personalidad o a su dignidad. He querido recordar este pasaje no solamente como una de las manifestaciones de los lazos entre retórica y arte de la pintura, sino porque me parece que tal vez ayude a deslindar ciertos conceptos no siempre demasiado claros. Cuando, a pesar de la evidencia de las autoridades usadas, Lee ve este párrafo de Poussin

Due sono gli strumenti, con che si dispongono gli animi degli auditori: l'attione e la ditione, la prima per se stessa è tanto valevole ed efficace, che Demostene le diede il principato sopra gli artifici rettorici, Marco

(8) Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1866. Como curiosidad interesante reproduzco una estrofa de la «silva panegírica» que encabeza el tratado, donde se alude, sin nombrarla, a la figura retórica de la *evidentia*: «Si elevarse el retórico procura / La lengua hace pintura, / Y su oración más alta y sublimada, / Más ófda, parece que es pintada.»

(9) Aceptaciones todas recogidas por el *Diccionario* de la Real Academia.

Tullio perciò la chiama favella del corpo, Quintiliano tanto vigore e forza le attribuisce, che reputa inutili li concetti, le prove, gli affetti senza di essa, e senza la quale inutili sono i lineamenti e'l colore (10)

como confirmación de «la opinión aristotélica de que la pintura es esencialmente una imitación de la vida humana» (p. 34) deberemos pensar que el intérprete no ha tenido en cuenta todos los valores de los términos que interpreta.

En fin, hora es ya de ver qué es lo que Pacheco tiene que decir de todo esto. Como es natural, su *Arte de la pintura* se inserta en una tradición que, ya lo hemos visto, nace ligada a la teoría clásica y humanista de la retórica. Desde esos postulados iniciales de Alberti hasta el *Arte* de Pacheco median dos siglos cuyo itinerario se podría trazar muy *grosso modo* así: en un primer momento -siglo XV- la carencia de modelos clásicos con que se enfrentaron quienes querían hablar de pintura (11) los lleva a tener que buscar un lenguaje y unos conceptos teóricos capaces de ratificar la dignidad de su arte, y los buscan allí donde los hay: en los viejos maestros de oratoria. Los primeros humanistas estaban todavía deslumbrados con el descubrimiento de Quintiliano y con el estudio de la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles, y nunca habían dejado de contar con Cicerón y el *Ad Herennium*. La retórica era, por entonces, «di tutte l'arti reina», como diría más tarde Speroni (12). Esa precariedad en cuanto a los cimientos que procura la tradición será lo que en 1435 llevará a Alberti a «la audacia de transferir por primera vez a la pintura los marcos abstractos y las ideas de la retórica» (13). Un poco más adelante, la «dogmática humanística» -por usar otra vez palabras de Chastel (p. 33)- llevará a la codificación definitiva de las fórmulas retóricas en su nuevo ámbito. Es el siglo de los grandes tratados de Varchi, Pino, Dolce, Danti, Lomazzo, Sorte o Paleotti en la península itálica, y de los de Diego de Sagredo, Arfe y Villafañe, Francisco de Holanda o Felipe de Guevara en la ibérica. Ya asimilado el lenguaje y los conceptos, el siguiente siglo, después de las transformaciones originadas por Trento, traerá el cambio de algunos de ellos y su adaptación a una realidad intelectual y artística diferente que se ha dado en llamar «barroco».

(10) Apéndice al tratado de Bellori, Lee, pág. 34.

(11) Lo más cercano de que disponían era quizá la *Arquitectura* de Vitruvio, encontrada por Petrarca, y la *Historia Natural* de Plinio que circulaba hacia 1430.

(12) Sperone Speroni, *Dialogi*, Venecia, 1596, pág. 137. Sobre la permeabilidad del concepto de elocuencia en las demás artes, ver el clásico artículo de GRAY, Hanna H., «Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence», *Journal of the History of Ideas* 24,4,1963, págs. 496-514.

(13) Chastel, pág. 116.

Es así como llegamos al *Arte* de Pacheco, que según su más reciente editor, es el «libro que más ha influido en la historiografía del arte español» (14). Aunque publicado póstumamente en 1649, parece que en 1638 ya tendría su forma definitiva, si bien el proceso de composición habría sido, en palabras de Bassegoda (p. 43), «tarea de toda una vida». La obra se estructura en tres libros: el primero trata de la «antigüedad y grandezas» de la pintura; el segundo, de su «teórica y partes», y el tercero, de su «práctica y de todos los modos de exercitarla». El que aquí nos interesa es el libro segundo, en el que Pacheco ha vertido, de la manera ecléctica que le caracteriza, lo que bien podría considerarse un sumario estado de la cuestión teórica, con atención especial al *Aretino* de Ludovico Dolce, cuyo modelo le «aplaque seguir» (p. 281). Con la división de Dolce, asumida por Pacheco, tenemos el primer y más obvio paralelismo entre arte de pintura y arte retórica (15). Estas son las palabras con que Pacheco adapta al tratadista italiano:

La suma de la pintura [...] se divide en tres partes: en invención, dibujo y colorido. La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ageno [...] El dibujo es la forma con que se representa la mesma historia. El colorido sirve en vez de las varias tintas con que pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas. (p. 281).

Cualquiera percibe en esta división los ecos de las tres primeras partes de la división de la retórica clásica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (16). Las subdivisiones que de las tres partes hace Pacheco no hacen sino confirmar otras tantas donaciones de la retórica. La invención, según él, consta de «noticia, caudal y decoro»; el dibujo, de «buena manera, proporción, anatomía y perspectiva», y el colorido, de «hermosura, suavidad y relieve» (p.

(14) PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 12. En adelante, las citas remitirán a esta edición.

(15) Que ya fue observado por Curtius: «[en Pacheco] encontramos nuevamente la tendencia, iniciada en el siglo XV, de fundar el sistema didáctico de la teoría del arte sobre los cimientos de la retórica y de la poética.» (*Literatura europea y Edad Media latina*, tr. de M. FRENK ALATORRE y A. ALATORRE, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 784). El paralelismo no parece haber interesado lo suficiente a Bassegoda, que se limita a mencionar la presencia de la *inventio* retórica en la «invención» de Pacheco y a señalar que «los conceptos de noticia, caudal y decoro son sin duda préstamo de la tradición retórica», aunque «apenas llegan a llenarse de contenido específico» en la versión de Pacheco (pág. 279). Sobre esto, ver más adelante.

(16) Recuerdo las definiciones sólo para tener presente lo obvio de la similitud: *Inventio* es «el descubrimiento de las cosas verdaderas o verosímiles», o sea, la búsqueda de argumentos: *dispositio* es «el orden y distribución de los temas» y *elocutio*, «la acomodación de las palabras y sentencias idóneas a la invención» (*Rhetorica ad Herennium*, 1,2,3; traducción de Juan Francisco ALCINA, Barcelona, Bosch, 1991, pág. 64).

282). Algunos de estos términos proceden directamente de la preceptiva oratoria mientras que otros son específicos de las artes visuales, pero es la relación de unos con otros y el lugar de cada uno en el sistema general lo que sugiere que efectivamente en el diseño de la teoría pictórica están muy presentes los conceptos retóricos.

Por cierto, y antes de seguir adelante, no estará de más que recurra a los editores de otra obra de Pacheco, el *Libro de descripción de verdaderos retratos* (17), que aseguran que la adhesión de Pacheco «a un sustrato retórico ya consagrado en la tradición literaria, está fuera de toda duda, cualquiera que fuese en verdad [su] conciencia retórica» (p. 40). Es decir, no interesa tanto descubrir el conocimiento más o menos formalizado que Pacheco pudiera haber tenido de la retórica como dar constancia de cómo esta tradición se manifiesta en su obra.

Así pues, analicemos lo que propone el *Arte de la Pintura*. La invención se compone de «noticia», «caudal» y «decoro». La noticia y el caudal, si mi interpretación es correcta, serían manifestaciones de lo que en retórica se llama la *copia rerum*, es decir, la abundancia («caudal») de cosas, de asuntos, de «noticias» (18). Pacheco recomienda varios caminos para adquirirla: en primer lugar, las «letras humanas, y aun divinas», destacando como «muy propio o forzoso» para el estudio de la pintura el conocimiento «de las letras, para valerse de los historiadores y poetas y de todas las facultades» (p. 284). Eso en cuanto a las letras humanas; en cuanto a las divinas, Pacheco no habla directamente de ellas, aunque las presentará a la hora de ilustrar el procedimiento con un ejemplo de la Sagrada Escritura (p. 285). La búsqueda de fuentes temáticas en los autores «de todas las facultades», tan corriente en las «artes» de cualquier disciplina, dio lugar en la pintura a la figura del «pintor erudito», y responde en el sistema retórico al modelo que Quintiliano ofrece del orador ideal (19), cuya base ha de estar en la filosofía, tanto natural como moral como racional (o sea, física, ética y dialéctica), pero que también se ha de manejar con el derecho o con la religión e incluso con la geometría (20). Pero -continúa Pacheco- si no todos alcanzan a ser doctos, «suplirá mucho el buen juicio y la mucha comunicación con

(17) Pedro M. PIÑERO y Rogelio REYES, publicada en Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1985.

(18) QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, X, 1,5: «Num ergo dubium est, quin ei velut opes sint quaedam parandae, quibus uti, ubicunque desideratum erit, possit? Eae constant copia rerum ac verborum.»

(19) *Institutio Oratoria*, XII,2-3 y I,10,34.

(20) Sobre el influjo de este pasaje en Alberti, Vickers, pág. 352. Francisco de Holanda enumera las «ciencias [que] convienen al pintor: letras latinas, traslaciones griegas, filosofía

los sabios en todas las facultades» (p. 284), punto que también recomienda Alberti y en el que ya han visto los estudiosos la presencia de Cicerón (21).

A la noción de decoro, ejemplificada con un extenso comentario sobre el *Juicio Final* de Miguel Ángel y de otro *Juicio* que él habría pintado para el convento de Santa Isabel de Sevilla, dedica Pacheco nada menos que tres capítulos. Empieza con una cita de Cicerón (*De Officiis*, I, 28-29), seguida de otra de Dolce en donde quedan expuestas las reglas de la conveniencia que más tarde desarrollará él. En sus palabras, «una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta» (22). Este mandamiento, obligado para el orador, probablemente le ha llegado a Pacheco vía Alberti-Dolce, pero naturalmente tiene su origen en la retórica clásica: sólo hace falta recordar la recomendación de Cicerón en el *Orator* (21,71) (23). Claro que para la época de Pacheco el término ha ido adquiriendo un nuevo significado, y ahora a «decoroso» como «conveniente» o «adecuado» en general, se le ha sumado el de «honesto», cambio propiciado por las medidas adoptadas en el Concilio de Trento (24). Relacionado con dichas normas -aunque también en la línea de Alberti y producto de una larga tradición retórica-, Pacheco coloca el principio de «mover los ánimos» junto al del decoro: «De todo lo que habemos dicho se infiere de cuánta importancia sea el decoro y propiedad que diximos al principio, pues demás del intento principal [...], se mueve el ánimo aficionado a la virtud...» (p. 304). De los tres oficios del orador -enseñar, mover y deleitar- el tratadista postridentino carga los acentos sobre el mover y también sobre el enseñar, mientras que, por ejemplo, para Dolce lo esencial era el deleitar (25). Desde el punto de vista, promovido por Trento, de que el arte es el mejor vehículo para transmitir al pueblo las enseñanzas de

natural, teología, historia, poesía, música, cosmografía, astrología, geometría, matemáticas y perspectiva, fisionomía, anatomía, escultura, arquitectura» (*De la pintura antigua* [1548, tr. esp. 1563], Madrid, 1921, pág. 41).

(21) Vickers, pág. 342.

(22) Carta a don Fernando de Córdoba transcrita en el *Arte*, págs. 299-300.

(23) «Nom enim omnis fortuna non omnis honos non omnis auctoritas non omnis aetas nec vero locus aut tempus aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est aut sententiarum, semperque in omni parte orationis ut vitae quid deceat est considerandum.»

(24) Sobre esto, CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina, «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», *Revista de ideas estéticas*, 127, 1974, págs. 223-242, y «Arte y teoría: la Contrarreforma y España», *Ethos* 6, 1982, págs. 15-132.

(25) Vickers, pág. 357, con cita del *Aretino*: «se'l Pittor non diletta, se ne sta oscuro e senza nome.» Carducho, por su parte, les da a los tres la misma importancia: «pues [la pintura] es historia legal, que ha de enseñar, mover, hablar y deleitar siempre...» (pág. 141 de la edición citada).

la Iglesia, la pintura adquiere otro matiz retórico al compartir su objetivo con la oratoria sagrada (26). La crítica ha señalado la importancia que ciertos pasajes de los métodos de predicación han tenido para el arte figurativo. Así que cuando Carducho recomienda claridad a los pintores, usando para ello la fórmula «hablar a cada uno en lenguaje de su tierra y de su tiempo» (27), no habrá hecho sino adaptar para la pintura lo que algún autor como fray Diego de Estella había propuesto para la predicación:

...algunos predicadores dicen lo que quieren enseñar tan vizcaínamente que no les entiende la gente común, ni aun los extraordinarios. Tanta falta es esta como el otro extremo de los que son verbosos, confusos y palabreros, que ni entienden ni son entendidos (28).

Debido a su preocupación por el *docere*, ha sido frecuente imputar a Pacheco un cierto alejamiento de los valores «artísticos» en favor de los religiosos. Menéndez Pelayo, por ejemplo, afirma que un «profundo sentido religioso, o más bien ascético [...] le mueve a quitar todo valor propio a la pintura, considerándola sólo como una manera de oratoria que “se encamina a persuadir al pueblo... y llevarlo a abrazar alguna cosa conveniente a la religión» (29). Habría que ver, sin embargo, hasta qué punto el «sentido ascético» es incompatible con el «valor propio» de la pintura.

De la descripción de su *Juicio Universal*, que Pacheco compara al de Miguel Ángel para ilustrar ciertos aspectos del decoro, quiero entresacar algunos párrafos y poner de relieve aquellos términos que remiten a la tradición oratoria:

*...digo que [para la ejecución del cuadro] observé y vi todas las **inven-** ciones que yo pude y andan en estampa (que son muchas) desta **copio-***

(26) «Si en la época del humanismo el fin del arte había sido el de agradar, en la del barroco -término cuya etimología no en vano se ha hecho derivar de una forma alambicada de silogismo retórico- iba a ser el de conmover, persuadir y convencer. Al antiguo «motto» *Ut pictura poesis* sustituía el de *Ut rhetorica pictura*. Posiblemente es este prurito retórico el denominador común que amalgama manifestaciones divergentes y aun contradictorias del barroco europeo...» (RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Prólogo» al libro de Santiago SEBASTIAN *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 10).

(27) Citado por Cañedo-Argüelles [1974], pág. 230.

(28) Del capítulo XIX del *Modus concionandi* (1586); ver comentario del pasaje en relación a la pintura en MARÍAS, Fernando, «A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI», prólogo de *Manierismo* de John SHEARMAN, tr. esp. de Justo LÓPEZ BERAMENDI, Xarait ediciones, 1984, pág. 27.

(29) *Historia de las ideas estéticas*, 2ª ed., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1901, vol. III, pág. 89.

sa historia, y particularmente la de Micael y hice conceto de una gran copia, y así, pasan de ochocientas las figuras...

...parece conveniente hacer memoria de algunas impropiedades de los pintores en esta historia...

Parecióme pintar el semblante de Cristo Nuestro Señor apacible [...] por ser (a mi ver) más poderosa la suavidad y blandura a inclinar los ánimos de los hombres...

La segunda parte más abaxo se compone así...

Pues el fin desta demostración fue pintar una acción sola...

Etcétera (30).

A continuación, los capítulos quinto a octavo del *Arte* contienen la segunda parte de la Pintura, es decir, el «debuxo». Buena manera, proporción, anatomía y perspectiva, son los cuatro elementos que, según habíamos dicho, la componen. Ninguno de ellos proviene directamente del arte oratorio, aunque si se considera su naturaleza y se atiende al lugar que ocupan no es difícil percatarse de su relación con la segunda parte de la retórica, la *dispositio*. Una vez averiguados los asuntos que ha de tratar, el orador tiene que estructurar el discurso de modo coherente en función del tipo de oración, de la audiencia a la que va dirigida, o de la materia elegida. De la misma manera, el pintor manejará y dispondrá las líneas, las luces y las sombras de modo que expresen adecuadamente su «invención». De nuevo, Pacheco quiere hacer suyas las palabras de Dolce:

El debuxo es la forma que da el pintor a las cosas que va imitando (o de la imaginación, o de l'arte, o de la naturaleza), y es, propriamente, un revolver de varias líneas por diversos caminos, con las cuales se forman las figuras, donde es necesario que el pintor ponga todo su cuidado... (pp. 343-344).

El primer componente de esta «principal parte de la pintura» es la buena manera. No encuentro (el último editor del *Arte* tampoco) una explicación satisfactoria sobre su inclusión en el dibujo, ya que no es exclusivo de él. Lo que sí está clara -el mismo Pacheco lo confiesa- es su filiación con el arte de la escritura («[buena manera] significa lo mismo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir», p. 347), aunque, de nuevo, es muy probable que a él le haya llegado por vía italiana y posiblemente ya una vez que el término se ha transferido a la pintura: la «buona maniera».

La proporción, la perspectiva y la anatomía son tres conceptos técnicos

(30) Págs. 307-322.

que *per se* no tienen nada que ver con el arte retórico, aunque en cuanto a su función dentro del cuadro, tienen todo que ver con las técnicas de que el orador se sirve para estructurar su discurso. Tanto es así que el propio Quintiliano echa mano de una metáfora anatómica para dar a entender la importancia de una buena disposición: un discurso no será un agregado de miembros sueltos, sino que ha de constituir un cuerpo bien formado (31).

Finalmente, el colorido, «tercera y última parte de la pintura», es el elemento correspondiente a la elocución retórica. El uso del término «color», que los rétores tomaron prestado para aludir metamofóricamente a las figuras de la *elocutio*, vuelve -con Alberti a la cabeza- a recobrar su sentido original en el ámbito de la pintura (32). El colorido presenta a su vez tres componentes esenciales: «hermosura, suavidad y relieve» (p. 396). La hermosura, que no atañe exclusivamente al colorido, sino que afecta a cada una de las partes que se juntan para producir un cuadro, no es definida expresamente por Pacheco, pero según da a entender sería cierta calidad de «buena gracia» (p. 397), de «agradable» armonía: se trata, en definitiva, de la *venustas*, una de las *virtutes* esenciales del discurso oratorio. En definición de Quintiliano, lo *venustus* es lo que se dice «con gracia» (33). Seguidamente, «la unión y suavidad es lo segundo importantísimo» (p. 397) al colorido. Con citas de Vasari, Dolce y Leonardo, Pacheco explica que para que los colores de una pintura queden unidos y suaves no se han de producir estridencias que «ofenda[n] a los ojos» (p. 400). El equivalente retórico lo encontramos en la *compositio*, otra de las virtudes elocutivas, que consiste en alcanzar un estilo uniforme evitando encuentros bruscos de sonidos o repeticiones innecesarias (34). La tercera y última parte del colorido es el relieve o facultad de hacer parecer a la figura «redonda como el bulto y como el natural» (p. 404), para Pacheco «la más importante» (p. 404) de todas, aunque él mismo

(31) «Neque enim partium est demum dispositio, sed in his ipsis primus aliquis sensus et secundus et tertius; qui non modo ut sint ordine collocati, laborandum est, sed ut inter se vinciti atque ita cohaerentes, ne commissura perluceat; corpus sit, non membra.» *Institutio Oratoria*, VII,10,16.

(32) La equivalencia es tan obvia que resulta desconcertante que Vickers, en un análisis por lo demás tan agudo, encuentre que es en la correspondencia de «colorito» (en Dolce) con *elocutio* «where the parallel with rhetoric becomes problematic» (p. 356). Sí lo ha comentado BARASH, Moshe, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, New York University Press, 1978, pág. 13. Ver sólo el uso de «color» en la *Rhetorica ad Herennium* (IV,11,16) como símil de «figura» y en *De oratore* (III,57,217) como símil de la manifestación externa de los afectos que el orador quiere representar.

(33) «Venustum esse, quod cum gratia quadam et venere dicatur, apparet.» *Institutio Oratoria*, VI,3,18.

(34) *Rhetorica ad Herennium*, IV,1218.

admite que quizás no sea éste el lugar que mejor le corresponda (35). Confieso que no encuentro para el «relieve» un paralelo retórico, si bien no se me escapa que el autor de la *Rhetorica ad Herennium* (IV, 11, 16) aconseja adornar la oración con los «colores» justos, pues así resultará «*distincta*», es decir, se «verá» con nitidez, se pondrá *de relieve*, mientras que si se colocan con profusión, el discurso resultará «oblicuo», *oscuro*, confuso, enrevesado (36).

Tres notas antes de acabar. La primera: antes dije que Pacheco sigue en su *Arte* la estructura de «las tres primeras partes de la retórica». De la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* ya hemos dado cuenta. A la cuarta, la *actio*, también la hemos visto funcionar en la pintura a propósito de un pasaje de Jusepe Martínez. Y el mismo Pacheco nos brinda hacia el final del segundo libro un párrafo con que poder completar el esquema gracias a la alusión al poder y utilidad de la *memoria*, que es también la quinta parte de la retórica:

Piensa atentamente en las famosas pinturas que has visto, y en las cosas naturales, cotejando lo uno con lo otro: inquiriendo y buscando en aquella retirada quietud lo más perfecto y hermoso, dulce y relevado. Porque haciendo la imaginación este sabroso ejercicio, se retiene, guarda y confirma en tu memoria mucha variedad de cosas de las que has visto. (pp. 407-408).

Segunda nota: hemos dejado sin analizar algunos aspectos de la obra de Pacheco que siguen remitiendo a la tradición retórica, pues de ella toman los conceptos o el lenguaje. Uno de ellos, quizá el más «desbordante», es el de la imitación (de la naturaleza o de los modelos); otro, el del «estilo personal» (o preferencia por un determinado estilo según las inclinaciones naturales del artista); un tercero, el de las condiciones y los modos de proceder: el ingenio, el arte y el ejercicio. Futuros análisis podrán desarrollar estos puntos.

Y nota final: aunque prometí no entrar en el terreno de realizaciones concretas, de obras de arte o rasgos pictóricos o escultóricos que pusieran de relieve su vinculación con la retórica, no puedo resistirme a mencionar un par de ellos. Uno de los más llamativos desde mi punto de vista es el que detecta en la *terribilitá* de Miguel Ángel la presencia de la categoría retórica

(35) «Estos preceptos [...] pudieran haber tenido otro lugar, pero hallelos después entre el apartado de mis papeles y para los desta facultad donde quiera tendrán estimación» (pág. 410).

(36) Caplan (en la Loeb Classical Library) traduce el pasaje: «Distributed sparingly, these figures set the style *in relief*...», y Alcina: «estas [figuras], si se disponen en número reducido, ponen *de relieve* el estilo al igual que los colores...» (subrayados míos).

de la *deinotes* (es decir, presentar las cosas más «terribles» de lo que son) descrita por Quintiliano y más ampliamente por Hermógenes (37). He aquí otros: el *chiaroscuro* se referiría en última instancia a la figura de la antítesis o contraposición (38); el diseño de edificios en el *De Re Aedificatoria* de Alberti respondería al esquema *genus grande* para los templos, *genus humile* para edificios domésticos y memoriales como «construcción» epifónica (39); en el desarrollo del Manierismo habrían tenido una importancia decisiva las polémicas que sobre el estilo (en escritura) mantuvieron cicero-nianos y anticiceronianos (40). Y finalmente, saliendo de estilos o tendencias y concretando, elijamos una sola obra de arte. Y pues empezamos con Pacheco, acabemos en su Sevilla, donde a un paso de la catedral hallaremos el mejor ejemplo: ese espléndido «sermón» sobre la misericordia que es el Hospital de la Caridad (41).

M. Victoria PINEDA

(37) Summers, pág. 234.

(38) Summers, pág. 76.

(39) MÜHLMANN, H., *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn, 1981. Citado por Vickers, pág. 343.

(40) Lo que Shearman (obra citada) llama «bembismo».

(41) En «Examples of Charity: Eloquence and Painting at the Hospital de la Caridad» (ponencia del Congreso Anual de la College Art Association, Nueva York, febrero 1994) examinó el valor «retórico» de las obras de arte de la iglesia del Hospital.

