

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

La revista *Archivo Hispalense* es recogida sistemáticamente en repertorios y bases de datos bibliográficas, entre otros: Periodical Index Online (PIO); CINDOC - Base de datos Sumarios ISOC; Historical Abstract; MLA - Modern Language Association Database; DIALNET; LATINDEX; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 291-293 / AÑO 2013 / TOMO XCVI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 291-293 / AÑO 2013 / TOMO XCVI

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
BEATRIZ SÁNCHEZ GARCÍA Diputada de Ciudadanía, Participación y Cultura	CARMEN MENA GARCÍA Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.07.73. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

PRESENTACIÓN	PÁGS. 11-12
ARTÍCULOS	
HOMENAJE AL PROFESOR FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA	PÁGS.
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ	
Homenaje de <i>Archivo Hispalense</i> al profesor Francisco Márquez Villanueva <i>in memoriam</i>	15-23
Bibliografía de Francisco Márquez Villanueva. <i>Archivo Hispalense</i>	24-25
Su estudio sobre <i>La lozana andaluza</i>	27-29
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA	
El mundo converso de <i>La lozana andaluza</i>	31-39
REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO	
JOSÉ GARCÍA-TAPIAL Y LEÓN	
Rehabilitación del monasterio de Santa Clara de Sevilla	43-64
ÓSCAR GIL DELGADO	
Santa María la Blanca de Sevilla: templo de tres religiones. Estudio arquitectónico	65-97
FERNANDO MENDOZA CASTELLS	
Intervenciones en la iglesia de San Luis y capilla doméstica	99-116
HISTORIA	
INMACULADA CARRASCO GÓMEZ, ALEJANDRO JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, PILAR LAFUENTE IBÁÑEZ, ANTONIO MARTÍN PRADAS Y PATRICIA ARENAS RODRÍGUEZ	
La historia del patio de San Laureano de Sevilla a través de las excavaciones arqueológicas (2002-2007)	119-167
JUAN CARTAYA BAÑOS	
Los pleitos del marqués de Gelo en el fondo de la Real Audiencia del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Nuevas fuentes documentales para el estudio de los fundadores de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla	169-196

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ De nuevo, sobre el pendón real de la Catedral	197-214
JAVIER FERNÁNDEZ MARTÍN Análisis sociodemográfico de la parroquia de San Andrés de Sevilla (1632-1662)	215-233
IGNACIO GONZÁLEZ ESPINOSA Aproximación a la demografía ecijana en época de Felipe III: collaciones de Santa María y Santa Bárbara	235-266
CLARA MACÍAS SÁNCHEZ, SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA La plaza de San Fernando de Carmona (Sevilla). Evolución urbana y artística, usos sociales y funciones simbólicas	267-292

ARTE

PÁGS.

M. ^a MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN Dibujos arquitectónicos del antiguo convento franciscano de Aguas Santas de Villaverde del Río	295-308
SIGMUND MÉNDEZ Lo ideal-imaginario en la teoría pictórica de Francisco Pacheco	309-344
GREGORIO MANUEL MORA VICENTE Aportación al catálogo de pintura mural del convento de Santa Clara de Sevilla. Descripción de dos ejemplos medievales por recuperar	345-362
CARLOS PETIT Francisco Murillo Herrera (1878-1951). Catedrático de Arte	363-384

MISCELÁNEA

PÁGS.

FRANCISCO AMORES MARTÍNEZ El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII	387-397
GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE Una pintura de las ánimas del Purgatorio inédita de Lucas Valdés	399-403
NEREA V. PÉREZ LÓPEZ <i>La caída de Murillo</i> , primer concurso de pintura de la Academia de Cádiz	405-414
INMACULADA RÍOS COLLANTES DE TERÁN Noticias sobre las rejas de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla	415-440
ROSA MARÍA SALAZAR FERNÁNDEZ El grabador José Braulio Amat y Garay y las tarjetas de visita en el siglo XVIII	441-449

RESEÑAS

PÁGS.

FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO: *Casas Sevillanas. Desde la Edad Media hasta el Barroco*

POR FERNANDO CRUZ ISIDORO

453-455

FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE: *Las Reales Atarazanas de Sevilla*

POR RAFAEL CÓMEZ

455-456

ILLÁN MARTÍN, MAGDALENA: *Carmen Laffón. La poética de la realidad en el arte español contemporáneo*

POR FERNANDO CRUZ ISIDORO

456-459

JIMÉNEZ MARTÍN, ALFONSO: *Anatomía de la catedral de Sevilla*

POR JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA

459-462

RODA PEÑA, JOSÉ: *Pedro Roldán. Escultor (1624-1699)*

POR FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA

462-464

NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

465-467

CONCURSO ANUAL DE MONOGRAFÍAS «ARCHIVO HISPALENSE». BASES PARA EL AÑO 2014

469-473

Arte
~

Lo ideal-imaginario en la teoría pictórica de Francisco Pacheco



SIGMUND MÉNDEZ

Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: En este artículo se analizan aspectos de la dimensión teórica del *Arte de la pintura* del pintor y escritor Francisco Pacheco. Tras indicar algunas de las características de su definición y criterios generales sobre el arte, el estudio se centra en sus principales consideraciones teóricas sobre los procesos interiores de la invención pictórica como creación intelectual e imaginaria. Sobre ello, se examina el pequeño texto del jesuita Diego Meléndez, escrito a instancias del propio Pacheco e incorporado a su tratado, una exposición *more scholastico* de «metafísica pictórica». Asimismo, se estudian otros conceptos manejados por Pacheco, como la «idea» y el «caudal» como *thesaurus* técnico del pintor y se pasa revista a algunas de sus opiniones sobre modalidades «fantásticas» del arte; todo ello para mostrar la variedad y pertinencia de diversas consideraciones teóricas incluidas en el máximo tratado de arte compuesto en el Barroco español.

PALABRAS CLAVE: Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, teoría pictórica, idea, fantasía.

ABSTRACT: In this article some aspects of Francisco Pacheco's *Arte de la pintura* are analyzed in its theoretical dimension. After showing some characteristics of the definition and general criteria on art, the study focuses on its main observations about the inward processes of pictorial invention as an intellectual and imaginary creation. On these topics, it is examined the short text of the Jesuit Diego Meléndez, who wrote it at Pacheco's request, an exposition *more scholastico* of «graphic metaphysics». Likewise, other concepts used by Pacheco are considered, as «idea» or «caudal» (a technical *thesaurus*), and then his opinions on «fantastical» modalities of art are reviewed. All this in order to show the variety and congruity of several theoretical reflections included in the chief artistic treatise composed in the Spanish Baroque.

KEY WORDS: Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, graphic theory, idea, phantasy.

En el ámbito español, la teoría del arte aparece de modo tardío en el contexto del Renacimiento y tiene, al modo de sus otras manifestaciones europeas, a Italia como el surtidor principal moderno de dechados artísticos y constructos reflexivos. Tras algunos textos de interés en el siglo anterior (Guevara, Arfe), durante el XVII aparecen en el horizonte hispánico trabajos de amplio aliento que no carecen de relieve en el desarrollo del pensamiento estético europeo de la temprana modernidad. Primero, los *Diálogos* (1633) del florentino Vicente Carducho, que dan cuenta de la teoría italiana

vertida al medio madrileño; más tarde, en el entorno andaluz, el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564-Sevilla, 1644), libro aparecido de manera póstuma en 1649 (si bien, anunciado ya en el opúsculo «A los profesores del Arte de la Pintura», de 1622¹). Se trata de una obra tratadística «completa» sobre pintura, que abarca tanto «la teórica» como «la práctica», adjuntando algunas «Adiciones» que constituyen un esbozo de tratado de iconografía sacra.

La personalidad de su autor es de varios modos singular; fue, o intentó ser, antes que nada, un pintor, pero cultivó también las letras, tanto las del poeta como las del erudito. Los frutos mejores de su trabajo de pintor se dan en el dibujo y el retrato (como refleja su notable *Libro de retratos*, no publicado sino hasta 1886), mientras que en poesía, aunque sin conseguir una definición propia –según señaló Menéndez Pelayo–, no se le negaron a veces ciertas virtudes expresivas², a la par de ser un sobrio y claro escritor en prosa. Fue también, entre otras cosas, discutido editor de las obras de Fernando de Herrera, animador de la vida cultural sevillana –según consagra la llamada «Academia de Pacheco»³– y primer maestro y suegro de Diego Velázquez. Su cierta frustración artística, acentuada con el relegamiento que sufrió hacia el final de su vida, se volcó entonces en la vasta labor de su tratado, que es mezcla peculiar de un «especulativo» –o casi mejor dicho, un «escolástico»–, con apasionado interés por el dato puntilloso enhebrado a través de prolijas citaciones teológicas, y un «empírico», autorizado por una larga experiencia como pintor. «Consejero» iconográfico del Santo Oficio⁴ –dato que quizás ha contribuido a ciertos excesos hermenéuticos sobre el «celo» ortodoxo de Pacheco–, fue asimismo un crítico abierto a diversas corrientes artísticas, admirador de Michelangelo y Raffaello, de Correggio y Tiziano, que no escatimó pala-

1. PACHECO, Francisco. «A los profesores del Arte de la Pintura» [Sevilla: 16 de julio de 1622] en *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 181-191. En cuanto a su contenido teórico, se centra en el asunto del *paragone* entre pintura y escultura, desarrollado con más amplitud en el *Arte de la pintura*. Calvo Serraller señala el posible influjo de este texto en el *Diálogo* de Carducho.

2. No sin justeza afirmó de Pacheco: «Poeta sin carácter propio, pero elegante y noble unas veces, y otras donairoso y epigramático hasta confundirse con Baltasar de Alcázar». MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II (Siglos XVI y XVII), vol. II. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1884, p. 622.

3. Palomino habla de «la casa de Pacheco cárcel dorada del arte, academia, y escuela de los mayores ingenios de Sevilla» (III, 106). PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Prol. Juan de Ceán y Bermúdez. Madrid: M. Aguilar, 1947, p. 892a-b. Sobre la «supuesta Academia de Pacheco», véase lo dicho por el editor Bassegoda en su «Introducción»: PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 20-32. Los equívocos se dan a partir de una sobreinterpretación de la palabra «academia», no desemejante quizás a la que toca a la polémica «Academia de Haarlem» de Goltzius y Van Mander; problemática que puede retrotraerse incluso a la llamada «accademia leonardiana» en el Milán de Ludovico Sforza.

4. Según apunta también Palomino: «muchos pintores han tenido el título de censores, y veedores de las pinturas, como lo tuvo Francisco Pacheco el Sevillano, que escribió el Libro de la Pintura; y Don José García Hidalgo, decía tenerlo también. Y a mí (aunque indigno) me hizo esta gracia el excelentísimo señor Don Antonio Ibáñez, Inquisidor general» (II, VII, III, § III). PALOMINO, Antonio. Ob. cit., p. 572a.

bras de elogio para artistas como El Greco o Caravaggio y el naturalismo barroco de las generaciones posteriores a la suya, ni dejó de atender los diversos «géneros» pictóricos difusamente definidos en su época (III, VII). «Tolerancia dogmática»⁵, dijo Menéndez Pelayo nombrando esta conciliada contradicción, entre severidad moral y religiosa y flexibilidad del juicio y el gusto frente a distintos recursos teóricos y manifestaciones estilísticas. Pacheco aparece en efecto como un mesurado compendio de paradojas, un pensador «modesto» que invoca el constante auxilio de opiniones ajenas⁶ también capaz de expresar puntos de vista personales sobre asuntos estéticos y aun provocar e intervenir en disputas teológicas. Quizás su constante invocación de las *auctoritates*⁷ torna demasiado visible su condición de pensador poco «original» e «independiente», escondiendo su propia definición autoral, ejercida en el acto de selección conciliadora que busca y consigue a veces el equilibrio de los contrarios, que propicia y convoca la contribución técnica de figuras cercanas a su ámbito vital e intelectual y que también se permite, cuando le parecen oportunas, la ampliación personal o la enmienda. El *Arte de la pintura* es el tratado mayor de la Contrarreforma y el siglo XVII españoles que reúne múltiples corrientes del pensamiento y el arte del período en la a veces inverosímilmente pacífica síntesis de un barroco decantado. Y aun en esta medianía no falta una uniforme consistencia y un resplandor que en cierto modo define la obra y la vida misma de Pacheco (una *argentea mediocritas*). Atendiendo a esta relevancia histórica, el presente trabajo busca analizar algunos elementos relevantes de su tratado en su contenido teórico y, en particular, sobre sus reflexiones en torno a la dimensión interior, intelectual e imaginaria, de la labor artística.

La «cautela» intelectual y el apercibimiento del juicio de *auctoritas* se revela pronto en la parte inicial del *Arte de la pintura*. La definición misma de ésta que Pacheco hace propia proviene de un no conservado escrito de Francisco de Medina, figura de cierta importancia en el medio cultural sevillano, mencionada varias veces por el autor⁸. Ésta y otras incorporaciones otorgan por momentos al tratado el estatus de un «trabajo de equipo»⁹; pues es de notar que el pintor ha sido la causa de ese mismo texto: Medina, «no hallándose satisfecho de ninguna de las definiciones que de la Pintura había visto,

5. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. Ob. cit., t. II, vol. II, p. 630.

6. Cabe decir que ésta no es característica exclusiva de Pacheco, sino una de las modalidades de la erudición del «estudio barroco», que puede verse claramente reflejada en autores como Schefferus y, notoriamente, Franciscus Junius.

7. La tendencia de Pacheco a con frecuencia incorporar textos de otros autores se muestra también –con sus propias singularidades– en el *Libro de retratos* (que evidencia una considerable variedad en las fuentes empleadas). Vid. CACHO CASAL, Marta. «La memoria en el pincel, la fama en la pluma»: fuentes literarias en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», *Bulletin Hispanique*, 2007, CIX, 1, pp. 47-65.

8. Sobre la personalidad de Francisco de Medina (Sevilla, 1544-1615) y sus relaciones con Pacheco, véase lo anotado por el editor Bassegoda: PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., pp. 74-75, n. 1.

9. Según sugiere para el *Libro de retratos* CACHO CASAL. Ob. cit., p. 64.

a instancia mía escribió una, con su explicación»; un desacuerdo probablemente compartido por Pacheco y que da origen a esa distinta propuesta:

Pintura es arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede percibir de los cuerpos [...]

Los cuerpos, cuyas imágenes representa la pintura, son de tres géneros: naturales, artificiales o formados con el pensamiento y consideración de la alma.

Los naturales son los que crió Dios al principio del mundo, o los que la naturaleza produce en la universidad dél, con la fuerza que Dios le da; los artificiales son casi infinitos según es casi infinita la muchedumbre y variedad de artífices que los forman.

Los cuerpos del pensamiento son los que la imaginación forma: sueños, devaneos de grutescos y de fantasías de pintores. Y son, asimesmo, los que figura el entendimiento con sabia consideración: ángeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos, emblemas; a este último género se reducen las visiones imaginarias o intelectuales que percibieron y revelaron los Profetas y suelen los pintores representar con su arte¹⁰ (I, 1).

Bien puede verse que la definición de Medina, asumida por Pacheco —la pintura «que enseña a imitar con líneas y colores todas las cosas imitables de la arte y de la imaginación y, principalmente, las obras de naturaleza»¹¹—, es ejemplarmente comprensiva, recogiendo de manera clara lo explicado ya en los antiguos preceptos aristotélicos y las lecciones de Alberti y los teóricos del siglo XVI: la unidad de líneas y colores, la exigencia de un operar conforme a la «recta razón» propio del arte («representar perfectamente») y la sujeción a las normas de un «naturalismo visual». Y no es del todo desdeñable la explicación de los «géneros» de la pintura, que distingue bien entre las cuerpos naturales y los artificiales —como ya hacía Pino¹²— pero también los «que la imaginación forma», discrimen del que Pacheco ya echó mano en el opúsculo de 1622¹³. Tiene en efecto varios antecedentes, como lo anotado por Paleotti¹⁴; o bien, la división del *disegno esterno* en «naturale, artificiale, e fantastico» de Zuccaro que —más

10. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 75.

11. Ibidem, p. 76. «Dixe, pues, que la Pintura era arte que imitaba con líneas y colores los efetos de naturaleza, de la arte y de la imaginación» (I, 1). Ibidem, p. 78.

12. «[...] l'arte della pittura s'istende nell'imitare tutte le cose naturali et artificiali». PINO, Paolo. *Dialogo di pittura en Trattati d'arte del Cinquecento*. Ed. Paola Barocchi. Vol. I. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 219), 1960, p. 136.

13. Donde menciona ya: «la imitación de las cosas, así artificiales como naturales e imaginadas». PACHECO, Francisco. «A los profesores del Arte de la Pintura», cit., pp. 187-188.

14. «Quanto alla forma, chiaro è che, sendo l'immagine cosa che rappresenta una specie già prodotta o dalla natura o dall'arte, conseguentemente può ricevere tutte le forme delle cose che sono e che si vedono con gli occhi; anzi, di quelle ancora che non si veggono, purché si possano immaginare con la mente, nascendo la forma dal concetto interiore dell'autore, espresso di poi col disegno esteriore» (I, III); y es «la pittura arte d'imitazione e che sta tutta nel rassomigliare le cose naturali o artificiali o immaginarie al vivo o al vero» (II, LII). PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane en Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*. Ed. Paola Barocchi. Vol. II: Gilio, Paleotti, Aldrovandi. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 221), 1961, pp. 138 y 498.

allá de sus particularidades técnicas— podía ser operativa para esos tres órdenes de representación (Zuccaro es en cualquier caso fuente problemática para el tratadista andaluz); décadas más tarde, Schefferus expone un orden en términos casi idénticos¹⁵.

En cualquier caso, se trata de un deslinde pertinente de los objetos representables para la pintura, que establece como criterio su cualidad ontológica que, si bien evidente, tiene aquí el mérito de su clara enunciación. No se intenta, es cierto, una mayor jerarquización especulativa, pero quedan con estos tres distintos «géneros» tres categorías de entes figurables bien discernibles: los dos primeros son *realia*, con una presencia objetiva en el mundo, por un lado, en términos aristotélicos, los que tienen su causa eficiente y formal en la naturaleza o Dios; por el otro, los que la poseen en el arte del hombre. En realidad, desde los célebres ejemplos de Platón de la «lanzadera» y la «mesa» o la «cama» a esto corresponde la más pura expresión de la *idea artificis* o *ratio artificialis* asumida también por la escolástica y los neoplatónicos, que parcialmente se corresponde con (o, desde una perspectiva antropológica, *funda*) el modelo ontoteológico de las *idéai* del *Deus Artifex* (el *ars divina* natural es «regla de las cosas artificiales»¹⁶). Pues tanto las cosas creadas *per naturam* o *per artem* poseen una «objetivación real» en el mundo sensible; por su parte, las figuraciones imaginarias carecen de este ser objetivo; en términos especulativos, como presencia, más que *entes* son siempre *imágenes* (el género platónico de «lo otro»); en términos estéticos, y más allá del valor ontológico que se otorgue a ese referente, son objetos cuya visualización posible es siempre y únicamente una «presentación». Y las *species* visibles de este ámbito son, en efecto, «formadas por la imaginación», a partir del orden material sensible, como en los sueños y las *grotesche*; pero involucran también el orden «intelectual», las obras de «sabia consideración» de los hieroglifos, las empresas y, con importancia principal para un pintor de temas religiosos, las imágenes sacras; las visiones proféticas se asumen así, en correspondencia con la tradición, como fruto de la *phantasia*¹⁷, pero normadas conforme con la expre-

15. «Versatur autem [pictura] circa omnia, & Naturalia & Artificialia, imò ea etiam, quae excogitantur solo ab ingenio humano, verùm quatenus spectari possunt oculis, aut posse videntur» (§ 8). SCHEFFERUS, Johannes. *Graphice, id est, de arte pingendi liber singulares*. Nuremberg: Ex Officina Endteriana, 1669, p. 36.

16. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 76. Santo Tomás: «Eius autem quod 'ars imitatur naturam', ratio est, quia principium operationis artificialis cognitio est; omnis autem nostra cognitio est per sensus a rebus sensibilibus et naturalibus accepta: unde ad similitudinem rerum naturalium in artificialibus operamur» (*Commentarium in octo libros Physicorum* II, 4, 171). Ciertamente, la filosofía escolástica no se permite la confusión entre el hacer de Dios y los *artificialia*, pues en éstos no existe substancia fuera de su materia natural; la forma del arte es sólo *forma accidentalis*—recibida en la *materia secunda*, i.e. la *materia prima* ya especificada por una *forma substantialis*—, según el señalamiento de santo Tomás: «Magis autem videntur substantiae corpora naturalia quam artificialia, quia corpora naturalia sunt principia artificialium. Ars enim operatur ex materia quam natura ministrat; forma autem quae per artem inducitur, est forma accidentalis, sicut figura vel aliquid huiusmodi» (*In Aristotelis librum De anima commentarium* II, 1, 218).

17. E.g., según comenta Alfonso de la Torre: «Así mesmo era de Muysén que fablava con Dios e lo veyé cara a cara, no con ojos corporales como los groseros cuydan, nin con palabras de boca como piensan los ynorantes, mas veyálo con los ojos del entendimiento e representávanse a él las palabras en el órgano de la virtud ymaginativa, e eran allí enprentadas las formas de la voluntad de Dios e de sus *secretos* e sus maravillas» (II,

sión de un contenido espiritual superior. El distingo de los tres géneros razonado por Medina, lo incorpora posteriormente Pacheco en el traslado de un pasaje de Dolce sobre el dibujo, ejemplificando así su tendencia a «corregir» y «ampliar» de modo sintético las reflexiones de distintos autores y las propias¹⁸.

Diversos disensos y enmiendas se permite Pacheco con respecto a otros autores. De interés teórico resulta un pasaje de Lomazzo sobre la materia y la forma de la pintura¹⁹, que es aquí parafraseado y «corregido» del siguiente modo:

se ha de considerar que, siendo el pintor cual conviene, ha de proceder [...] según el modo de la naturaleza que presupone la materia y después da la forma. Mas, porque el hacer y criar la sustancia de las cosas procede de potencia infinita, es necesario que el pintor tome alguna cosa en vez de materia. Ésta (por hablar con más propiedad y distinguir el debuxo de la pintura de colores, conforme al estilo deste tiempo) será en el debuxo el papel, lienzo, o tabla o pared, y el carbón, lápiz o cosa semejante con que se debuxa. Y, a diferencia del debuxo, será materia de la pintura de colores, los mismos colores, la tabla, pared, o lienzo; y la forma en el debuxo será la que introduce el ingenio del pintor con líneas proporcionadas. Y en la pintura de colores la continuación desta misma forma, imitando lo natural los colores varios, y en el relieve y viveza de las cosas. Y digo (no como dixo Lomazo) que el debuxo,

22, 161-167 [fol. 71r]). TORRE, Alfonso de la. *Visión deleytable*. Ed. Jorge García López. Vol. I. Salamanca: Universidad, 1991, p. 339.

18. A «la imaginación» corresponde genéricamente la tercera modalidad aquí en primer lugar indicada: «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 los cuales se forman las figuras, donde es necesario que el pintor ponga todo su cuidado y sudor. Porque una figura imperfecta borra toda la alabanza de una buena invención» (II, v). PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., pp. 343-344. El pasaje de Dolce, señalado ya por el editor Bassegoda (ibidem, 344, n. 8): «Il disegno, come ho detto, è la forma che dà il pittore alle cose che va imitando, et è proprio un giramento di linee per diverse vie, le quali formano le figure; ove bisogna che 'l pittore ponga ogni cura e sparga del continuo ogni suo sudore, percioché una brutta forma toglie ogni laude a qual si voglia bellissima invenzione». DOLCE, Lodovico. *Dialogo della pittura en Trattati d'arte del Cinquecento*. Ed. Paola Barocchi. Vol. I. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 219), 1960, p. 171. Procede de igual modo añadiendo este aspecto de su universalidad temática en el traslado de la alegoría de la Pintura de Ripa, que aparece con «los continos revueltos y vagos pensamientos de l'arte de la naturaleza y de la imaginación, en todos los efetos visibiles». PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 142. Por otro lado, en cuanto a la «historia», en Pacheco aparece con más énfasis la doctrina neoaristotélica de las unidades, como muestran sus observaciones sobre su pintura del *Juicio final*, donde «el fin desta demostración fue pintar una acción sola» (II, III). Ibidem, p. 316.

19. «[...] si ha da considerare ch'essendo il pittore artefice, ha da procedere secondo il modo de la Natura, la quale prima presuppone (come dicono tutti i filosofi naturali) la materia de le cose e poi gli dà la forma. Ma perché il fare e creare le sostanze de le cose ha, come dicono i teologi, di potenza infinita, la quale non si truova in alcuna pura creatura, è bisogno che 'l pittore pigli alcuna cosa in vece di materia, e questa è la quantità proporzionata, la quale è la materia de la pittura. Il che hanno da considerar molto i pittori, che 'l medesimo vuol dire quantità proporzionata quanto disegno, et il medesimo è disegno che la materia sostanziale de la pittura. E perciò avvertiscano che quantunque siano eccellenti e miracolosi in colorire, se non hanno disegno non hanno la materia de la pittura e consequentemente sono privi de la parte sostanziale di lei» (*Trattato I*, 1). LOMAZZO, Gian Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura en Scritti sulle arti*. Vol. II. Ed. Roberto Paolo Ciardi. Florencia: Centro Di, 1974, p. 30.

que son las líneas proporcionadas, era materia sustancial de la pintura; antes lo llamo forma sustancial. Y por esto adviertan los de esta profesión cuando sean excelentes y milagrosos en colorir, si no tienen debuxo, no tienen la forma de la pintura y, consiguientemente, son privados de la parte sustancial della²⁰ (I, 1).

El texto de Pacheco retoma casi literalmente el discurso del *Trattato* que aplica las distinciones aristotélico-escolásticas sobre la preexistencia de la materia antes de recibir la forma. Sin embargo, el tratadista español señala el punto verdaderamente problemático de su fuente italiana: la identidad establecida por Lomazzo entre materia-dibujo y forma-color. En efecto, esta sugerencia puede ser cabalmente contradicha a través de las distinciones aristotélicas más elementales (que la materia sea substancia, *ousía*, es «imposible», *adynaton*: *Metaphysica* VII, 4, 1029a26-27; la forma de las cosas generadas por el arte está en el alma: VII, 7, 1032b1; «lo material» nunca puede ser formulado como «especie»: VII, 10, 1035a7-9); en este sentido, puede juzgarse como un yerro de Lomazzo, que con poco tino estableció la equipolencia entre el «orden temporal» de la materia que preexiste a la forma que en ella se imprime y el orden de la producción artística del dibujo que anticipa al color. La corrección de Pacheco se encuentra justificada no en términos de una lectura vulgar sino, por el contrario, con razones filosóficas justamente invocables en la medida que el mismo autor milanés ha procurado adaptar a su propósito conceptos de la filosofía²¹. No sería extraño incluso que el escrupuloso andaluz haya discutido el tema con sus amigos eclesiásticos y humanistas que, con buen sentido, le habrían confirmado una corrección de esa índole. Sea como fuere, los dichos del *Trattato* resultan abiertamente contradichos por la en este punto ya vieja tradición de la teoría estética renacentista que ha vinculado al dibujo con la «idea» y que viene a ser, según se expone en el *Arte de la pintura* conforme con los conceptos aristotélicos, la «forma» como «principio activo» y «artificial» de las

20. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., pp. 81-82.

21. En este sentido, las anotaciones del editor Bassegoda no son correctas, al interpretar lo procurado por Pacheco como «una comprensión literal del término *materia* por parte del andaluz, en el sentido de materiales con los que opera el pintor y el dibujante, cuando en Lomazzo esta *materia sustancial* es la *cantidad proporcionada*, es decir, el orden intelectual, la *ratio* que el artista imprime a la materia, y no la materia en bruto como parece entender Pacheco. Su corrección de Lomazzo es injustificada, pero a la postre resulta positiva en la medida que el concepto aristotélico de *forma* se ajusta mejor, es más claro, para intentar la definición del dibujo». *Ibidem*, p. 74, n. En efecto se adecua mejor el «dibujo» a la *forma*, y ello es porque tanto *materia* como *forma* no son meras etiquetas nominales, sino conceptos filosóficos con una entidad bastante precisa en la filosofía aristotélica y sus derivados medievales y renacentistas; pretender nombrar, dentro de ese horizonte comprensor, «materia» (lo potencial y sin-forma) como «*quantità proporzionata*» o *ratio* genera una distorsión hermenéutica y un despropósito («Nam proprie loquendo, materia non habet ideam, sed compositum, cum idea sit forma factiva»: santo Tomás, *Quaestiones De Potentia*, Quaestio 3, articulus 1, 13; VIII, 194). Malentendidos de este tipo enfatizan de modo inadecuado la condición de Pacheco como «teórico muy discreto» que le atribuye el mismo editor: PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 39.

cosas generadas por arte²² (I, v). Por ello no resulta sorprendente que, en una época más o menos contemporánea a la de Pacheco, Domenichino expresara, por las mismas razones de fondo, su desacuerdo con esas explicaciones de Lomazzo²³ (como más tarde hará, en un mismo sentido, Palomino²⁴).

Dentro de la tópica discusión leonardesca del *paragone* entre la pintura y la escultura²⁵, Pacheco retoma algunas de las cuestiones teóricas referentes a la forma y la substancia del arte entendidas como «partes esenciales» de una unidad:

Si la alma es la forma de la cosa mejor de la naturaleza, que es el hombre, supongamos que esta alma es en dos maneras; una que da ser a todas las cosas, otra que lo da a parte de ellas: ¿cuál será la mayor virtud y potestad? No se puede negar, que la que da ser a todas las cosas. La forma de la pintura (que es el dibujo) lo puede dar a todas las artes representativas, de la imaginación de las artes y de la naturaleza (como se ha dicho en su definición) a las piedras, a las plantas, a los animales, a los metales, a los elementos, a lo diáfano, a lo sólido, y a lo lúcido, porque la materia suya es acomodada, y existe para la representación de todas las cosas dichas. Lo cual no puede hacer la forma, ni la materia de la escultura, sino alguna parte, porque no es capaz de ello. Ni puede representar la agua, ni el fuego, ni los rayos del sol, ni otras infinitas cosas. Con esto se prueba, evidentemente, que la forma y materia de la pintura, como principio universal, abraza y comprehende todas las cosas posibles, a semejanza del entendimiento. Por lo cual las partes esenciales de la pintura son mucho mayores en potestad y excelencia, porque son sin término ni límite; y las de la escultura son cortas y limitadas que no pueden pasar a muchas cosas. Pues no conformando en la materia, que es parte esencial, ni comprehendiéndose ambas artes en una mesma definición, no pueden ser

22. *Ibidem*, p. 134. Evidentemente, la forma corresponde al «principio activo», como ilustra un pasaje de santo Tomás: «sed Platonicè, considerantes quomodo in una specie distinguuntur multa individua secundum divisionem materiae, posuerunt unum ex parte formae, quae est principium activum, et duo ex parte materiae, quae est principium passivum» (*Commentarium in octo libros Physicorum* I, 11, 94).

23. En una carta de Domenichino al erudito y coleccionista de arte Francesco Angeloni (1587-1652): «Non sò se sia il Lomazzo, che scriua che il disegno è la materia, & il colore la forma della pittura; à me pare tutto il contrario, mentre il disegno dà l'essere, e non vi è niente che habbia forma fuori de' suoi termini precisi; nè intendo del disegno in quanto è semplice termine, e misura della quantità; & in fine il colore senza il disegno non hà susistenza alcuna» (núm. CIX). La recogió un amigo de ambos: Giovan Pietro Bellori. BOTTARI, Giovanni Gaetano y TICOZZI, Stefano (eds.). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Vol. II. Milán: Giovanni Silvestri, 1822, pp. 392-393.

24. Autor, evidentemente, más entendido en filosofía que el propio Pacheco, y que señaló —recogiendo los distinguos de Zuccaro— concurrentemente con éste: «El dibujo práctico, o externo, es aquella exterior delineación, que nos manifesta en determinada forma las cosas que se han de pintar; porque en virtud de la simetría, ajustada a la forma de hombre, conocemos, ser hombre, lo que se ha de representar; y si la delineación se ajusta a la simetría, y forma del caballo, conocemos, que ha de ser caballo, &c. Conque el dibujo práctico con aquella delineación de la simetría, y forma corpórea, que a cada cosa le pertenece, la constituye debajo de especie, y naturaleza determinada. Y así extraño, que Pablo Lomazo le llame materia de la pintura, siendo indisputablemente la forma» (I, I, IV, § v). PALOMINO, Antonio. Ob. cit., p. 71a-b.

25. Sobre el influjo de Leonardo en Pacheco, véase ROMERO HEREDIA, Juan José. *Leonardo da Vinci y España: su recepción conceptual y técnica desde el Renacimiento hasta las vanguardias*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Vol. I. Sevilla, 2011, pp. 406-493 (sobre el paragón, pp. 420-442).

una misma, aunque tengan por fin la imitación de la naturaleza, como lo tienen otras artes que proceden de la pintura: la poesía también, a su modo, imita con palabras, aunque no como el pintor con líneas, y colores; y tal vez se llama el poeta pintor y pintor el poeta²⁶ (I, v).

El modelo antropomórfico opera a manera de principio comparativo y director del sentido: el alma como forma y el cuerpo como materia²⁷, que condiciona la comprensión del arte a modo de un «compuesto» (o, según sucede tácitamente en la tendencia más idealista, como un «doble» de «dibujo» o «idea» y obra acabada²⁸), que Pacheco instrumenta como refutación para el acuerdo buscado entre pintura y escultura por Benedetto Varchi²⁹. La *pax artistica* intentada por el humanista, y que Vasari aceptó, vuelve a ser quebrantada por Pacheco aduciendo también «razones filosóficas». El tratadista sanluqueño no puede refutar directamente la unidad formal de ambas artes; pero induce su absurdo a través de la aplicación interesada del símil del «alma» («es tanto más noble la forma que la materia, cuanto lo es l'alma respecto del cuerpo»³⁰; I, III): comparada con la pintura, la de la escultura tiene una presencia «limitada», y esta misma limitación implica, teóricamente, la disimilitud raigal de ambas. Propiamente, el *disegno* resulta ser entonces alma sólo de la pintura, y obra acaso como «presencia local» en la escultura, confinándose a un cierto número de cosas de la realidad³¹. Aun-

26. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 131.

27. «y es evidente también que el alma es la substancia primera, y el cuerpo la materia» (Aristóteles, *Metaphysica* VII, 11, 1037a6-7).

28. Sócrates (i.e. el «hombre» particular) es el alma o la unidad alma-cuerpo: «pues algunos lo estiman como el alma y otros como el compuesto» (*Metaphysica* VII, 11, 1037a8).

29. «Dico dunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola [...] Ora ognuno confessa che non solamente il fine è il medesimo, cioè una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè il disegno». VARCHI, Benedetto. «Della maggioranza e nobiltà dell'arti» en *Trattati d'arte del Cinquecento*. Ed. Paola Barocchi. Vol. I. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 219), 1960, pp. 43-44.

30. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 104.

31. Como fondo a su argumentación, Pacheco pudo aplicar para sus fines algún texto sobre el alma basado en Aristóteles; por ejemplo, de fray Alonso de la Vera Cruz (*Physica speculatio*, Mexici, 1557): «Si el pie es animado por el alma, no por eso se sigue que el pie se deba llamar la totalidad animada, porque se denomina ser animado o viviente al alma unida al cuerpo, ya que el alma como principio de vida se ordena primeramente a todo el cuerpo, como a su primer perfectible» (I, IV). ALONSO DE LA VERA CRUZ (fray). *Investigación filosófico-natural. Los libros del alma. Libros I y II*. Trad. Oswaldo Robles. México: Imprenta Universitaria, 1942, p. 92. En cualquier caso, es un concepto bien asimilado en el escolasticismo: «quia anima unitur corpori ut forma, necesse est quod sit in toto, et in qualibet parte corporis. non enim est forma corporis accidentalis, sed substantialis» (*Summa theologiae* I, qu76, ar8, co). Valgan aquí para ilustrarlo las reflexiones de un personaje de Calderón: «En nuestro cuerpo está el alma, / sin tener determinado / lugar; si muevo la planta, / alma hay allí, alma también / hay en la mano al mandarla. / Sucede, pues, que me corte / la planta o la mano, ¿falta / con la porción de aquel cuerpo / aquella porción que estaba / del alma allí? No. ¿Qué se hace? / A su estado a incorporarla / se reduce» (Primera parte, II, 2187-2198). CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La hija del aire*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 270), 1987, pp. 149-150. Luego, si el dibujo no puede por naturaleza ejercerse totalmente «en la materia» de la escultura, no correspondería propiamente a la totalidad del «alma» que la informa, como sí ocurre en cambio con la pintura (el menoscabo de la escultura en términos de *disegno* le sería en tal caso constitutivo; aunque en

que esto pueda argumentarse como radicado en realidad en «la materia» que limita las capacidades operativas en la escultura (carencia material, antes que formal), el modelo ontológico del hombre introduce a su través una imposibilidad orgánica que excluye para el caso de ésta, de acuerdo con la indispensable manifestación sensible de la obra espejeada en la armonía del compuesto «alma-cuerpo», la operatividad sin límites del dibujo como creador de imágenes de todas las cosas del mundo. La universalidad del *disegno* sólo se comprueba en la pintura y por tanto resulta un arte «substancialmente» distinta de la escultura; por ello aduce Pacheco –pintor y también poeta³²– que su estatus como arte mimética de los fenómenos exteriores e interiores la hace en todo caso equiparable a otra arte universal: la poesía³³, sugiriendo así la unidad ontológica de ambas a través de los célebres tópicos antiguos que consagran su plausible equipolencia, desde la propia voz griega *graphiké* al *ut pictura poesis* horaciano.

Sobre el fondo teo-ontológico del hacer artístico, a partir de la creación de Dios, Pacheco pasa la responsabilidad de tales contenidos a la pluma de un jesuita, Diego Meléndez³⁴, cuyo escrito sólo se conserva a través de su cita:

Que no es la pintura cosa hecha acaso, sino por elección y arte del maestro. Que para mover la mano a la execución se necesita de exemplar o idea interior, la cual reside en su imaginación y entendimiento, del exemplar exterior y objetivo que se ofrece a los ojos; pues ninguna cosa pasa al entendimiento que primero no se registre en los sentidos, ella o algo semejante que dé motivo a que la imaginación imagine y el entendimiento entienda; tal es la correspondencia destas potencias. Y esplicando esto más por menor, lo que los filósofos llaman exemplar llaman los teólogos idea (autor deste nombre fue Platón, si creemos a Tullio y a Séneca). Este exemplar, o idea, o es exterior, o interior, y por otros nombres, objetivo o formal. El exterior es la imagen, señal o escrito que se pone a la vista; deste habló Dios

rigor cabría alegar sobre tales postulados, respecto de su «corporalidad» representativa, la hipótesis de un arte dibujístico «baldado» respecto de la pintura).

32. Cabe notar, según testimonia un reciente descubrimiento documental (fechado el 10 de julio de 1592), que Pacheco parece haber tanteado en sus inicios, pese a su posterior actitud negativa, también el trabajo de escultor. Vid. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. «Francisco Pacheco, una inédita y contradictoria creación en su carrera artística», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 565-569.

33. Así lo comprendió la poética neorristotélica del Renacimiento, reasumiendo como propio de la poesía «lo que es en lo total» (*tà kathólou*); valga en España el ejemplo del Pinciano: «en la formal causa y sujetiva de la Poetica, me parece que ella no tiene sujeto particular de sciencia, arte, o disciplina, y que todo quanto ay debaxo del mundo es de ella sujeto, como traeyes de Manlio Poeta, y que no como la Medicina, Philosophia, y Astrologia, y las demas artes enseñan disciplinas particulares, la poetica enseña alguna en quien funde su essencia principal, la qual a mi juyzio consiste no en enseñar cosa diferente de las demas, sino en el modo de la enseñanza que es por imitacion en lenguaje más alto de los modos todos [...] Torno a dezir, que no tiene objeto particular la poetica, sino vniuersal de todas las artes y disciplinas, a las quales abraça y sobrepaja, porque se estiende a las cosas y sentencias, que no auiendo sido jamas, podrian ser». LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti, 1596, pp. 123-124.

34. Sobre Meléndez, véase lo anotado por el editor Bassegoda: PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., pp. 283-284, n. 7. Se conserva una carta de Juan de Arguijo dirigida a él, fechada en Sevilla el 30 de agosto de 1626: [ARGUIJO, Juan de]. «Carta de D. Juan de Arguijo al P. Diego Meléndez (Autógrafo)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª Época, Año IX, julio a diciembre de 1905, pp. 272-273.

cuando dixo a Moisés: «Mira y obra según el exemplar que has visto en el monte». El interior es la imagen que hace la imaginativa, y el conceto que forma el entendimiento; ambas cosas encaminan al artífice a que con el lápiz o pincel imite lo que está en la imaginación, o la figura exterior: en este sentido dicen los teólogos que es la idea de Dios su entendimiento, viva representación de las cosas posibles; tal que a nuestro modo de entender, dirigió la mano deste Señor para que la sacase a luz, pasándolas del ser posible al actual, labor maravillosa que cantó Boecio:

Tu cuncta superno,
ducis ab exemplo pulchrum, pulcherrimus ipse,
mundum mente gerens.
Tú que al modelo de tu sacra idea
sacas a luz cuanto los ojos miran
y al orbe bello, en tu concepto vivo,
tu más hermoso retratado tienes.

En consecuencia desto define la idea Santo Tomás, o interior o exemplar, diciendo: «Idea es la forma interior que forma el entendimiento, y a quien imita el efecto, por voluntad del artífice». De donde se infiere que no tienen ideas sino los agentes intelectuales, ángeles y hombres; y éstos no se aprovechan de ellas sino cuando libremente obran.

Es, pues, según lo dicho, la idea un conceto o imagen de lo que se ha de obrar, y a cuya imitación el artífice hace otra cosa semejante, mirando como a dechado la imagen que tiene en el entendimiento. De suerte, que cuando el artífice mira un templo según su arquitectura o materialidad, entiende el templo; mas, cuando entiende la imagen que ha formado su juicio del templo, entonces entiende la idea dél.

Acaece, tal vez, que el ejemplar exterior no sea en la forma que se imagina, como es una quimera o monstruo formado de cabeza humana, de cuello de caballo, con plumas de ave: el motivo para esta ficción es ver las dichas partes distintas y la eminencia de nuestras potencias para unir fingiendo lo que vieron desunido. Haciendo interior imagen de monstruo o imposible, que ni le crió naturaleza ni lo hay en el mundo. Por esto enseña la filosofía común que lo imaginable se alarga más que lo posible, porque hay monstruos que es imposible que sean, y es posible imaginarse³⁵ (II, 1).

Este texto resulta un aceptable resumen de la «metafísica pictórica» expuesta *more scholastico*. Panofsky recordó en su *Idea* este pasaje –sin reparar en la autoría de Meléndez–, señalando su vínculo teórico con el tratado de Zuccaro³⁶. Sin embargo, con buen sentido el editor del *Arte de la pintura* Bonaventura Bassegoda, y ante la falta de citas o alusiones directas o pasajes implícitos tomados de *L'Idea dei pittori* en la obra de Pacheco, ha rechazado un influjo directo de las especulaciones del teórico

35. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 282-283.

36. PANOFSKY, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 2ª ed. Berlín: Bruno Hessling, 1960, pp. 105-106, n. 197 (y p. 100, n. 167).

italiano, explicando sus semejanzas a partir de su «raíz común en la más rancia tradición aristotélico-tomista»³⁷. Esto parece razonable, como ilógico pensar que Meléndez hubiera manejado el libro de Zuccaro antes que el propio Pacheco. Cabe señalar que resulta llamativa la ausencia de *L'Idea* en el *Arte*, sobre todo en tanto que la figura de Zuccaro como artista es estimada por el sanluqueño, quien la recuerda varias veces en su libro; debió también tener noticia de la existencia de su tratado y conocer sus tesis (cuando menos, a través de una fuente para él indeseable: los *Diálogos* de Carducho), sin duda valiosas a su intento, pero cuya «filosofía pictórica» resultaba acaso un material demasiado inestable en términos ideológicos y complejo en sus implicaciones teóricas como para adoptarlo sin reservas como autoridad o para entrar en disputa con él en problemas puntuales. Viendo el *modus operandi* de Pacheco para el tratamiento de múltiples temas que rebasaban su competencia o comprometían con riesgo su opinión, no sería imposible suponer el recurso mediatizado de los conceptos vertidos en *L'Idea* a través de un filtro eclesiástico que no sólo allanase sus contenidos sino que los reposicionase en un discurso ideológicamente protegido por una voz ortodoxa (recuérdese que, como el propio Zuccaro reconoce, sus tesis fueron disputadas por filósofos y por teólogos)³⁸. Resulta sugestivo que Meléndez precise que «lo que los filósofos llaman exemplar llaman los teólogos idea», lo que recuerda las propias aclaraciones de Zuccaro sobre el «disegno interno», que substituía en ese contexto «il nome d'intentione; come adoprano i Logici, e Filosofi; ò di essemplare, ò Idea, com'usano i Theologi»³⁹ (I, 11). Con todo, esto parece ser simplemente resultado de la aplicación de las *Disputationes Metaphysicae* (XXV: *De causa exemplari*) del gran teólogo de su orden, Francisco Suárez, que sirve como base argumentativa y fuente de citas principal para Meléndez⁴⁰. Puesta de lado la noción lógico-gnoseológica medieval y escolástica de *intentio*, se abraza un distingo básico entre *exemplar*, adscrito aquí a los filósofos, y la *Idea*, propia a los teólogos, pues aun cuando ésta –como reconoce el jesuita a la zaga de Suárez– fuere un término de cuño platónico era ya entendible, según asumía tam-

37. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 284, n. 7.

38. «Sò bene, che si come que'dotti Theologi, et Filosofi, à quali diedi parte di questo mio concetto à prima faccia mi s'opposero co varii argomenti, et ragioni; così hora non ci'mancaranno di quelli, che non penetrando l'intelligenza di questo concetto diranno cento, e mille varie cose». ZUCCARO, Federico. *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*. Libro I. Torino: Agostino Disserolio, 1607, pp. 1-2 [facsimil en ZUCCARO, Federico. *Scritti d'arte*. Ed. Detlef Heikamp. Florencia: Leo S. Olschki, 1961. pp. 149-150].

39. Ibidem, libro I, p. 4 [p. 152].

40. Quien explicaba así: «Quod vero ad nomen attinet, suppono *exemplar* idem hoc loco significare, quod apud Theologos *idea*, quod nomen licet græcum sit, a Latinis etiam usurpatur, primumque illius auctorem Platonem fuisse testes sunt Cicero, lib. 1 Tuscul. quæst.; Seneca, epist. 66; et August., lib. 83 Quaestionum, in 46, ubi ait ideas posse latine dici formas vel species [...] Quod exemplar aliquid in rebus sit, communis est tum philosophorum, tum Theologorum consensus [...] (XXV [*De causa exemplari*], 1, 1; 899a-b). SUÁREZ, Francisco. *Disputationes Metaphysicae*. Vol. I. Ed. Carolus Berton. En *Opera omnia*. Vol. XXV. París: apud Ludovicum Vivès, 1866, p. 899a-b [reimpr. repr. Hildesheim: Georg Olms, 1965].

bién Zuccaro, como asimilado por la teología⁴¹. Ciertamente, la postura del consultor jesuita de Pacheco resulta en el fondo similar a la de *L'Idea*, aunque se despliega con una argumentación «propia» que conlleva, de hecho, una reapropiación dentro del escolasticismo barroco de las nociones expuestas prolijamente en la reflexión estética más secularizada de Zuccaro (cuyo omnímodo *disegno* termina casi por devorar entera la ontología y la epistemología aristotélico-tomista).

De este modo, Meléndez echa mano del discurso de diversas *auctoritates* –tomadas de Suárez– para exponer el tema de la *forma artificis*: consigna el origen platónico de la *Idea* a través de Cicerón (*Tusculanae disputationes* I, xxiv, 58: «*idéan* appellat ille, nos speciem») y Séneca (*Ad Lucilium* LXV, 7, 5-8: «Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque universorum quae agenda sunt et modos mente complexus est; plenus his figuris est quas Plato 'ideas' appellat, inmortales, inmutabiles, infatigabiles»); invoca un *locus* de la Escritura sobre la *idea* o *exemplar* transcendente (Éxodo XX, 40, palabras de Dios a Moisés: «inspice et fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est»); cita y traduce un poema de Boecio sobre Dios y su creación «*ab exemplo*» de una «*insita forma*» del bien⁴² (*Philosophiae consolatio* III, ix, 6-8; CC SL XCIV, 52); y recurre por último a la autoridad de un doctor de la Iglesia, santo Tomás, con el fin de mostrar la correspondiente pertinencia del término para nombrar la dimensión interior del acto del artífice humano⁴³. De entre las explicaciones teóricas

41. Es común entender ambos términos como sinónimos asimilados por la teología; así, por ejemplo, en Nicolás de Cusa: «Nominant autem theologi exemplaria seu ideas dei voluntatem, quoniam 'sicut voluit fecit' ait propheta» (*De beryllo* XVI, 17, 10-12).

42. Todos estos ejemplos provienen del ya referido texto de Suárez: «Dicemus ergo prius quid sit exemplar, deinde ejus influxum seu causalitatem explicabimus. Quod vero ad nomen attinet, suppono *exemplar* idem hoc loco significare, quod apud Theologos *idea*, quod nomen licet graecum sit, a Latinis etiam usurpatur, primumque illius auctorem Platonem fuisse testes sunt Cicero, lib. 1 Tuscul. quaest.; Seneca, epist. 66; et August., lib. 83 Quaestionum, in 46, ubi ait ideas posse latine dici formas vel species; imo et principales seu originales formas appellat [...]

Addit item August., lib. I Retract., cap. 3, mundum intelligibilem, quem posuit Plato, esse rationem sempiternam atque incommutabilem, qua fecit Deus sensibilem mundum. *Quam qui esse negat, sequitur ut dicat, Deum irrationabiliter fecisse quae fecit*. Tam certum ergo existimat Augustinus esse ideas, quae idem sunt, quod rationes intelligibiles rerum faciendarum, ac est certum Deum non sine scientia et ratione creasse mundum. Et hoc ipsum est quod dixit Boet., lib. de Consol., metr. 9:

Tu cuncta superno

Ducis ab exemplo, pulchrum pulcherrimus ipse

Mundum mente gerens.

Hoc denique ipsum facile demonstrari potest ex humanis artificibus; concipiunt enim mente formam rei per artem efficiendae, quae exemplar appellatur [...]

Oportet autem observare duplex solere distinguere exemplar: aliud externum, ut est imago, vel scriptura oculis objecta, quae imitanda proponitur, de quo intelligi potest illud Exod. 25: *Inspice et fac secundum exemplar, quod tibi in monte monstratum est*; aliud esse exemplar internum, quod animo seu mente formatur» (XXV, I, 1-2). SUÁREZ, Francisco. *Disputationes Metaphysicae*, vol. I, p. 899a-b.

43. La definición que da Meléndez –«Idea es la forma interior que forma el entendimiento, y a quien imita el efecto, por voluntad del artífice»– no corresponde literalmente a santo Tomás; podría parecer en todo caso un sintético *collage* de varios conceptos tópicos, acaso tomados, como señala la glosa marginal, de las

de Meléndez, cabe destacar aquí la subrayada diferencia y complementariedad de la imaginación y el intelecto como principios de la labor del artista, cuyo origen está en el orbe mental, fuente de la *idea* rectora de la mano, según el célebre apunte ciceroniano (*Orator* 2, 9) implícito en su comentario. Asimismo, la *idea* debe entenderse siempre como fruto de un proceso interior a partir de las imágenes elaboradas por la *phantasia*, de acuerdo con el sistema epistemológico aristotélico, procesadas por el *logistikón* («cuando [el artífice] entiende la imagen que ha formado su juicio del templo, entonces entiende la idea dél»), pues el conocimiento propiamente intelectual sucede desde un «material anímico» preparatorio para las superiores acciones comprensoras del *noûs*. Finalmente, nótese que hay una referencia neutra a las creaciones de *monstra* basándose claramente en el inicio del *Ars poetica* de Horacio (1-3), para ejemplificar cómo el arte es capaz también de «lo imposible» a través de las operaciones de la imaginación; resulta un tanto extraño, de parte de un eclesiástico, que no haya aquí ninguna nota negativa o restrictiva sobre tales actos, censurados por el mismo Horacio y en la tradición patrística, escolástica y postridentina (quizás el tono encomiástico general de las reflexiones evite introducir una nota negativa, o deba acaso suponerse una selección en ese mismo sentido del propio Pacheco, aunque existan ya viejos antecedentes al respecto, como la permisión de Durando).

La parte restante del texto de Diego Meléndez transcrito por el tratadista andaluz también presenta algunas peculiaridades que no carecen de interés:

La formación de las imágenes, o ideas, camina por los pasos que diré: cuanto se ofrece a los ojos envía de sí especies a la vista, que forma imágenes de los objetos presentes; lo mismo hacen los otros sentidos exteriores, si bien no se vale el pintor más que de lo que entra por los ojos: que como no imita sino con líneas y colores, no puede imitar sino lo visible. Y aunque Plinio dice que pintó Apeles lo que no se puede pintar, relámpagos y rayos, no se pintaron sino en la forma que son visibles; el relámpago con luz escasa, el rayo con fuego y humo. A este modo, cuando el artífice pinta la historia o caso que oyó, es debaxo de aquella forma que se dexa ser. Es la pintura historia de los ojos, cuyo objeto, mediante la luz, son líneas y colores y, consiguientemente, lo que no es visible cae fuera de las esfera desta arte.

Quaestiones De veritate: «sicut dicit Augustinus in libro LXXXIII Quaestiuom [46], ‘ideas latine possumus vel formas vel species dicere [...]’ Forma autem alicuius rei potest dici tripliciter: uno modo a qua formatur res, sicut a forma agentis procedit effectus formatio»; «quod idea sit forma quam aliquid imitatur ex intentione agentis»; «quia per formam excogitatum artifex intelligit quid operandum sit» (Quaestio 3, articulus 1, responsio [350]; Quaestio 3, articulus 1, responsio [352]; Quaestio 3, articulus 2, responsio [364]); etcétera; o bien, de otras obras tomistas: «Uno modo ex parte agentis; sicut ex voluntate artificis recipit quantitatem et terminum pulchritudo domus» (*Quaestiones De potentia*; Quaestio I, articulus 2, responsio [49]). Aunque lo más seguro es que adapte la fuente ya indicada de Francisco Suárez (quien remite seguidamente al *De veritate*): «aliud esse exemplar internum, quod animo seu mente formatur», y «Solet autem in communi ita describi: Exemplar est forma quam effectus imitatur ex intentione agentis qui determinat sibi finem. Ita D. Thomas, quæst. 2 de Verit., art. 1; et fere Seneca supra» (XXV, 1, 2-3). SUÁREZ, Francisco. *Disputationes Metaphysicae*, vol. I, pp. 899b-900a.

Las imágenes de los ojos pasan al sentido común, éste las traslada a la imaginación, que hace imágenes, o simples, de las cosas como son; o compuestas, de objetos imposibles y quimeras. De aquí suben al entendimiento, cuyos actos son vivas representaciones de cuanto se imagina, con tal dependencia, que, cuanto más viva y tenaz la imaginativa, tanto mejor se vale el artífice de la idea espiritual, fundándose en la trabazón de las potencias; de suerte, que al punto que la imaginación hace imagen de lo que llegó a los ojos, el entendimiento lineal el mismo objeto en sus actos.

Formada ya la idea en el entendimiento e imaginativa, elige el artífice, juzgando su juicio que la idea que tiene presente se puede o debe imitar, con tal modo y circunstancias.

A la elección se sigue el querer imitar, acto eficaz de la voluntad del artífice. A esta eficaz resolución obedece mano, lápiz o pincel, debuxando y sobreponiendo los colores. Imitando a la naturaleza con viveza tal, que afecta no ser parto de la arte, sino del soberano artífice, o de su sustituto.

Sacó Dios a luz cuanto vemos, imitando su idea; en tanto pintor, en cuanto dirigido de su viva imagen, daba ser a lo exterior, a semejanza de su interior modelo, favoreciendo tanto las imágenes, objeto y fin de la pintura. Pues las potencias más nobles de la alma, así corpóreas como espirituales, que pertenecen a la parte cognoscitiva, todo su empleo es pintar naturalmente, no siendo sus actos sino imágenes vivas de los objetos que representan.

Dio nombre a la imaginativa el hacer imágenes, y el entendimiento que le acompaña es pintor por naturaleza, retratando en sus conceptos lo que percibe, tan al natural, que no hay poder en la naturaleza, quedando la imagen para borrar lo que representa; como se hace en la tabla capaz de que se borre su pintura.

Y agradado el primer Artífice, Dios, de tan excelente modo de pintar, el mayor bien nuestro, que es la gloria, lo libró en la pintura; en una imagen que hará nuestro entendimiento representativa de Dios, como en sí mismo, tal que nos hará semejantes a Él, en cuanto se compadece semejanza, entre dos tan distantes extremos, como son Dios y el hombre. Y aunque a esta imagen faltan colores, porque no le hacen al caso, tiene luz y luces a quien la teología cristiana, llama lumbré de gloria. Que cuanto es mayor, según la mayor excelencia de nuestros méritos, tanto es más lúcida la imagen, representando más de los atributos de Dios, y haciendo al dueño más semejante a su autor⁴⁴ (II, I).

Como puede verse, se trata de una exposición sintética del proceso formativo interior de la imagen desde el ojo; el énfasis en la vista se explica por ser éste el principio y el fin material del trabajo pictórico, que «no puede imitar sino lo visible» (aun en el caso de fenómenos de difícil representación, como el rayo pintado por Apeles: Plinio, *Naturalis historia* XXXV, 92), quedando —según apuntara ya Alberti— «lo que no es visible [...] fuera de la esfera desta arte»⁴⁵. Desde los ojos, las imágenes pasan al sentido común y luego a la imaginación, donde se generan ya sean simples, de los objetos como tales, o compuestas, produciendo mixturas «imposibles» en la naturaleza. Pasan

44. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 283.

45. «Dunque solamente le forme esterne delle cose sensibili naturali ponno dalla pittura esser imitate» (II, II). ZUCCARO, Federico. Ob. cit., libro II, p. 7 [p. 227].

luego a una esfera superior, la intelectual, pues las imágenes «suben al entendimiento, cuyos actos son vivas representaciones de cuanto se imagina». En efecto, los *universalia* se extraen, de acuerdo con la filosofía de prosapia aristotélica, a partir de «fantasías mentales», donde, abstrayéndose de «la materia», se obtiene el concepto intelectual. Nótese por su parte las observaciones de Meléndez sobre la interdependencia de la imaginación y el entendimiento en la creación de la *idéa* del artista, al grado en que «cuanto más viva y tenaz la imaginativa, tanto mejor se vale el artífice de la idea espiritual, fundándose en la trabazón de las potencias». En efecto, la calidad del acto ideatorio está aquí supeditada, necesariamente, a la potencia de la *phantasia*, conceptos que, de nuevo, provienen de Francisco Suárez: «perfectio quoque imaginationis prodesse potest intellectui, quia quanto melius imaginativa apprehendit: eo meliores species imprimuntur intellectui [...] Hinc ergo oritur inter potentias has tam naturalis concomitantia quæ essentialis non est, sed ex actuali operatione proveniens»⁴⁶ (IV, VII, 4; «también la perfección de la imaginación puede avanzar en el intelecto, porque cuanto mejor aprehende la imaginativa, tanto mejores especies se imprimen en el intelecto... De aquí luego se origina tan natural acompañamiento entre estas potencias que no es esencial, sino que proviene de la operación actual»). Esta «concomitantia»⁴⁷ (operativa y no «esencial»), o bien, «trabazón de las potencias» nos recuerda los antecedentes escolásticos del «libre juego de las facultades de representar» («das freie Spiel der Vorstellungskräfte») de la analítica kantiana del juicio de gusto: «Nun gehören zu einer Vorstellung, wodurch ein Gegenstand gegeben wird, damit überhaupt daraus Erkenntnis werde, *Einbildungskraft* für die Zusammensetzung des Mannigfaltigen der Anschauung, und *Verstand* für die Einheit des Begriffs, der die Vorstellungen vereinigt»⁴⁸. El nexos entre ambas potencias resulta notorio, y los tratadistas de arte, en sus distintos momentos, han intentado caracterizarlo de diversas maneras y con los recursos analíticos y metodológicos con los que contaban a mano.

La modalidad conceptual del *disegno* asoma otra vez en el aserto de que «el entendimiento lineal el mismo objeto en sus actos», sugiriendo con ello que la *idéa* constituye una forma de *lineamenta* intelectuales y mostrando la complejidad del deslinde último entre lo imaginario y lo inteligible. Pero aquí la explicación se remite a la alegoría

46. SUÁREZ, Francisco. *De anima*. Ed. D. M. André. En *Opera omnia*. Vol. III. París: apud Ludovicum Vivès, 1856, p. 740a.

47. Semejantemente, acotando siempre el papel de los *phantasmata* en el proceso intelectual pero estableciendo igualmente la condición unitaria del alma: «Intellectus agens nunquam efficit speciem, nisi a phantasie cognitione determinetur [...] Prædicta determinatio non fit per influxum aliquem ipsius phantasmitis, sed materiam, et quasi exemplar intellectui agentis præbendo, ex vi unionis, quam habent in eadem anima» (IV, II, 11-12). *Ibidem*, p. 719a-b.

48. *Kritik der Urteilskraft* (§ 9). KANT, Immanuel. *Werke*. Vol. VI. Ed. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Insel, 1964, p. 296. [«Ahora bien, hace falta para una representación, por la cual un objeto es dado, a fin de que se vuelva de ahí conocimiento en general, *imaginación* para la composición de la multiplicidad de la intuición, y *entendimiento* para la unidad del concepto, que reúne las representaciones»].

teo-ontológica del *Deus Pictor* y en una exaltación de la metafísica de la imagen (por supuesto, *tópos* aludido por Pacheco a lo largo del tratado⁴⁹). Por un lado, la tradición del «*faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*» (Génesis I, 26), que puede ser entendida como operación de una «pintura divina»⁵⁰. Por el otro, el viejo motivo de las potencias exteriores e interiores que intervienen en la cognición de las cuales «todo su empleo es pintar naturalmente» (como el «escriba» y el «pintor» del *Philebus* 39a-b) y, según sugirió Pico (el Joven), la *tabula rasa* del intelecto «*in qua nihil pictum, nihil delineatum est*»⁵¹ (VI; «en la que nada ha sido pintado ni dibujado» / «y el entendimiento [...] es pintor por naturaleza, retratando los conceptos que

49. Es llamativo el empleo incluso de textos herméticos para ilustrar el tópico del *Deus Artifex* (lo que deja ver la «amplitud» de recursos de los que puede echar mano Pacheco, que, sin ni con mucho aspirar a ser un Kircher, parece ajeno a la «estrechez dogmática» que se le ha llegado a atribuir de modo excesivo, cuando conviene así a sus fines autorales): «Aquel gran filósofo, Hermes Trismegisto, hablando de Dios, dice: 'Si lo quieres investigar por las cosas mortales, ya de la tierra, ya de la profundidad de las aguas, mira, oh hijo, al hombre fabricado en el vientre, y escudriña exactamente la arte desta fábrica; y aprende quién formó la hermosa y divina imagen suya; quién pintó los ojos; quién abrió las narices y orejas; quién la boca, quién extendió los nervios y los ató'» (I, x). PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, ob. cit., p. 231. La cita no corresponde a la nota marginal («En el *Pimandro*, cap. 5»), pero sí se encuentra en el *Corpus Hermeticum*: «Si quieres también contemplar [a Dios] en los seres mortales, los que hay en la tierra y en el fondo del mar, entiende, oh hijo, al hombre que es creado en el vientre y examina puntualmente el arte de esta creación, y aprende quién es el que crea esta bella y divina imagen del hombre. ¿Quién delineó los ojos? ¿Quién perforó las narices y oídos? ¿Quién abrió la boca? ¿Quién extendió y ató los nervios?» [«A Tat, su hijo. Que Dios es invisible y el más evidente»] (VI, 1-7).

50. Como hace san Ambrosio: «*Illa anima a deo pingitur, quae habet in se uirtutum gratiam renitentem splendorem que pietatis. Illa anima bene picta est, in qua elucet diuinae operationis effigies, illa anima bene picta est, in qua est splendor gloriae et paternae imago substantiae. Secundum hanc imaginem, quae refulget, pictura pretiosa est*» (*Exameron* VI, VII, 42, 233-234; *CSEL* XXXII, 1). O bien, con una comparación exterior, al reconvenir san Cesáreo de Arlés al hombre en el pecado: «*Et quia, sicut dixi, in anima nostra facti sumus ad imaginem dei, si in tabula aut lignea aut lapidea faceres imaginem tuam, et aliquis impudens homo vellet ipsam imaginem aut lapidibus frangere, aut aliquibus sordibus inquinare, vellem scire si contra eum non moueretur animus tuus. Rogo te, si tuam imaginem pictam in tabula mortua sic zelaris, putas qualem iniuriam patitur deus, quando in nobis viva imago sua per luxuriam sordidatur?*» (*Sermo* XLIV, VI, 27-34; *CC SL* CIII). O bien, en una homilía de Eusebio «Galicano»: «*Sicut autem aliquis magnus paterfamilias, splendidissime cupiens pingere domum suam, perquiret formas quasque et imagines, quas ante studiosi pictoris proponat aspectum, ut pictor ille, figuris diligenter inspectis, in artis suae meritum sollicitus rapiat opus alienum, ac iam docta manu transferat in parietum nitentem faciem personarum uiuentium dignitatem: ita ille uerus pater huius familiae, deus noster, ad pingendam domum suam id est ad exornandas animas uestras, in ecclesia sua curam maximam gerens, uidetur mihi loco huic quaedam uiuendi tamquam pingendi exemplaria, uiri illius gesta ac merita, protulisse: et demonstrasse, paulisper uestris cordibus imprimendam, nimis cito ad se reuocandam, imaginem suam*» (*Collectio homiliarum* LI, 160-172; *CC SL* CIA). En las octavas de Céspedes también se toca el tópico respecto de la creación del hombre («Un mundo en breve forma reducido...»); PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 89. Igualmente: «Dios que, necesariamente, se entiende, desde toda su eternidad se debuxa y se pinta en sí mismo; y después, cuando le place, se retrata de fuera; y aquella imagen que en sí y de sí pinta es su eterno verbo, y el retrato que después hace fuera de sí son las criaturas, así cada una de ellas como todas juntas [...]» (I, v); texto tomado de fray Luis de León (*De los nombres de Cristo*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid, Cátedra, 1984, p. 517); ibídem, p. 135 y n. 18.

51. PICO DELLA MIRANDOLA, Gianfrancesco. *On the Imagination*. Ed. Harry Caplan. New Haven / Londres / Oxford: Yale University / Humphrey Milford / Oxford University / Cornell University, 1930, p. 42.

percibe»). Es una figura no extraña a la propia fuente teológica principal de Meléndez, Francisco Suárez: «atque ita fit, ut anima cum primum phantasiando cognoscit rem aliquam, per virtutem spiritualem, quam intellectum agentem vocamus, quasi depingat rem eadem in intellectu possibili» (*De anima* IV, II, 12; 719b; «y también así sucede que el alma, cuando conoce primero imaginando alguna cosa, a través de la virtud espiritual que llamamos intelecto agente, casi pinta la misma cosa en el intelecto posible»); en Suárez se conserva el distingo de prosapia aristotélica entre intelecto *agens* y *possibilis* que tenderá, en el siglo XVII, a hacerse difuso e implicar, como ha sucedido ya en autores antiguos, a la *phantasia*, según muestra Descartes, en uno de cuyos textos se identifica con «la misma» *tabula rasa*: «si on compare la fantaisie des enfans à une table d'attente, dans laquelle doivent estre mises nos idées, qui sont comme des portraits tirés de chasque chose apres le naturel. Les sens, l'inclination, les precepteurs, & l'entendement, sont les peintres differens, qui peuvent travailler à cet ouvrage»⁵². Semejantemente, la potencialidad pura de la interioridad aparece figurada a través de la pintura en la Empresa II de Saavedra Fajardo, con el mote *Ad omnia* («para todo»⁵³); por su parte, Muratori señalará a la *phantasia* como la «pintura» anímica⁵⁴ (III). Valga también citar a este propósito el empleo de «tabla rasa» como «lienzo de pintar» anímico en Cervantes; así en el romance de don Quijote:

Dulcinea del Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla⁵⁵ (II, XLVI, fol. 173v).

Y que corresponde, en efecto, a la «idea pintada en la imaginación» difundida por la tratadística del arte a partir de la vieja metáfora epistemológica.

En el texto comentado, la apología culmina extendiendo el paralelo a la gloria transcendente, cuyo cumplimiento el Dios artista «lo libró en la pintura; en una imagen que hará nuestro entendimiento representativa de Dios». La participación de lo divino implica acceder contemplativamente a una imagen más próxima de Él, nunca

52. *Recherche de la vérité*. DESCARTES, René. *Ceuvres de Descartes*. Eds. Charles Adam y Paul Tannery. Vol. X. París: J. Vrin, 1996, p. 507.

53. La imagen de la empresa está compuesta por una mano que surge de una nube con paleta y pinceles ante una tabla vacía («Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte»), que figura la *rasa tabula* como cualidad general del alma –que incluye al entendimiento, la memoria y la fantasía– anterior a la experiencia y la educación. SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Empresas políticas*. Ed. Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 455), 1999, pp. 202 y ss.

54. «E pure il pensar dell'anima altro non è, che un considerar l'oggetto, che sta dipinto nell'officina della fantasia, cioè un ritratto vivamente rappresentante ciò, che si truova lungi da noi». MURATORI, Ludovico Antonio. *Della forza della fantasia umana*. Ed. Claudio Pogliano. Florencia: Giunti (Biblioteca della Scienza Italiana, VII), 1995, p. 47.

55. CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. I. Ed. Instituto Cervantes (1605-2005) dirigida por Francisco Rico. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005, p. 1094.

idéntica a su irreductible perfección, aunque menos lejana de reproducirla según los méritos espirituales de cada alma. Pero prima en este caso una concepción «iluminista» de la visión paradisíaca, despojada entonces de los «accidentes» del color, para acceder a la cumplida «[facta] lux intellectualis» (san Agustín, *De Genesi ad litteram* III, xx, 31; PL XXXIV, col. 292; y el mismo Pacheco «aquella primera luz infundida por gracia singular en nuestro entendimiento»⁵⁶; I, II) que se funde con la «lumbre de la gloria» (Éxodo, XX, 17: «erat autem species gloriae Domini quasi ignis ardens super verticem montis in conspectu filiorum Israel»). En la tradición, tanto *noûs* como *phantasia* son comparables con la luz⁵⁷; de tal modo, la estética del Barroco queda también alumbrada con la «imaginaria luz del pensamiento»⁵⁸.

El poder omnímodo de la pintura resulta así encarecido, bajo «forma teológica», de una manera no menos exaltada que la de Zuccaro; el propio Pacheco muestra a este propósito una inusitada desenvoltura en su «Enigma» sobre el pincel, donde parece aprovechar al máximo las «licencias» del verso:

Todo cuanto quiero hago
y lo vuelvo a deshacer;
sin término es mi poder
y sin término mi estrago.
Es mi poder en el suelo
tan semejante al Eterno,
que puedo echar al infierno
y puedo llevar al cielo.

Y, aquí para entre los dos,
llega mi poder a tanto
que no sólo haré un santo
pero haré al mismo Dios⁵⁹ (II, x).

56. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 92.

57. E.g. sobre el *intellectus*, en el *Poimandres* se dice que el hombre fue creado «por la luz intelecto» (17, 6).

58. «Milagros en quien sólo están de asiento...» (núm. 117, 4). VILLAMEDIANA, conde de (Juan de Tassis). *Poesía impresa completa*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 320), 1990, p. 193. La esfera conceptual del poema de Villamediana es la de la erótica de corte neoplatónico; sin embargo, el proceso «iluminador» desde los ojos al intelecto puede ser entendido en términos muy semejantes para el arte sacro del modo en que lo entendía Pacheco. Así, una exacta expresión correlata a la de «las flechas de amor» y las revelaciones interiores del amante puede hallarse, para el ámbito de la estética religiosa, en las siguientes líneas: «la pintura, como obra divina, entra por los ojos como por ventanas de nuestra alma, mientras está encerrada en esta prisión, y representa en nosotros aquella luz por naturaleza inmortal. Y así penetra en la más secreta parte» (I, x). PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 241. En la tradición piadosa invocada por el tratadista, las imágenes sagradas emiten de hecho «dardos agudos» en experiencias místicas de conversión y de éxtasis (así en el caso de santa María Egipcíaca frente a unas imágenes de la cruz y de la virgen que Pacheco recuerda a través de Paleotti, *ibidem*, p. 258).

59. *Ibidem*, p. 411. Las ríspidas declaraciones sentenciosas de Pacheco contrastan con las reticentes sutilezas de Quevedo en su silva «Al pincel» sobre aquella misma expresión de su «poderío»: «Y tanto osaste (bien que fue dichoso / atrevimiento el tuyo, y religioso) / que de aquel Ser, que sin principio empieza / todas las

En una insólita observación, al «pincel» se le atribuyen poderes tanto demiúrgicos como destructores, y sin recato se declara capaz de figurar al mismo Dios. Tornando a la médula teórica sobre la «pintura del entendimiento» y el «entendimiento pintor», es notorio que, además del respaldo filosófico-teológico de Meléndez, detrás de Pacheco se encuentran los ya a esas alturas viejos intentos de señalar al dibujo como la parte «teórica» e «ideal» de las artes visuales, e identificar su defendida universalidad con la que es propia al intelecto, según muestran autores como Ghiberti, Poliziano, Leonardo, Michelangelo, Holanda o Zuccaro. De igual modo, ha quedado asentado el uso de la voz «*idea*» para referir el proceso imaginario-intelectual interior del artista y, en un segundo momento, el propio dibujo. Como soporte conceptual para la adopción de ese significado en el ámbito hispánico vale sobre todo la noción de la «*idea artificis*», asimilada por la teología medieval, aunque ciertamente impregnada en diversos contextos de platonismo⁶⁰; a ello corresponde la segunda acepción de la palabra —la primera atañe al sentido platónico— en el *Tesoro* de Covarrubias, donde aparece definida como «la imaginación que trazamos en nuestro entendimiento», señalando así de manera sintética la interrelación de lo imaginario y lo intelectual⁶¹.

El uso «técnico» de la palabra se manifiesta en diversos lugares del *Arte*, mostrando la identidad del dibujo y la *idea* (ya sea, en términos de Zuccaro, *disegno interno* o *esterno*): los pintores «forzosamente han de comenzar por el debuxo o la idea, ora se fabrique en el entendimiento, ora en alguna simple materia»⁶² (I, v); «el buen artífice tiene cierto el fin honroso de sus pinturas, y aun antes que las comience, en su idea las ve perfectamente acabadas»⁶³ (II, xii); «y en su idea fabrican un todo»⁶⁴ (III, i). Estos ejemplos muestran un probable influjo del empleo del término, derivado de Vasari,

cosas a que presta vida, / siendo sólo capaz de su grandeza, / sin que fuera de sí tenga medida; / de Aquel que siendo padre / de único parto con fecunda mente, / sin que en sustancia división le cuadre, / expirando igualmente / de amor correspondido, / el espíritu ardiente procedido: / de éste, pues, te atreviste / a examinar hurtada semejanza, / que de la devoción santa aprendiste» (núm. 205, 125-139). QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Vol. I: *Poesía original*. Ed. José Manuel Blecua. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1968, p. 245.

60. El propio Menéndez Pelayo, hombre bien enterado en estas cuestiones, asume tácitamente en este ámbito una identidad conceptual de la «*idea pictórica*» con la del neoplatonismo (un deslinde que, en efecto y como se comprueba en la mayor parte de los tratadistas, no era muy claro fuera del círculo de las discusiones de teólogos y filósofos): «Es cierto que la mayor parte de esta ideología platónica la trasladó Pacheco á la letra de un papel de su amigo y consejero el jesuita Diego Meléndez, el cual le proporcionó también una explicación escolástica del conocimiento y de la formación de los conceptos é imágenes. Pero Pacheco y toda su tertulia, incluso su yerno, creían en la objetividad realísima de la idea pictórica, con tanto ardor y buena fe, como los neoplatónicos de Florencia». MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. Ob. cit., t. II, vol. II, p. 627.

61. «También llamamos IDEA la imaginación que trazamos en nuestro entendimiento, como el arquitecto que traza una casa o otro edificio le fabrica primero en su entendimiento, y después la ejecuta en la planta y monte, que es el ejemplar por donde los oficiales se rigen después, y ésta llaman traza». COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. 2ª ed. Madrid: Castalia, 1995, p. 659a (s.v.).

62. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 134.

63. *Ibidem*, p. 429.

64. *Ibidem*, p. 435.

en la tratadística italiana y su potencial conversión de «entidad» a «lugar» mental. También el *Arte* registra el uso de la palabra por parte de distintos poetas (citados por Pacheco al punto en que, por algunos momentos, su *tractatus* se convierte en una especie de *prosimetrum* teórico): en una silva celebrando un dibujo de san Juan Bautista hecho por Felipe IV que compuso Juan de Espinosa: «Esta es la imagen del mayor Profeta [...] / dióle Filipo su divina idea»⁶⁵ (I, IX); en una copla de Baltasar del Alcázar «Al retrato de Francisco Pacheco»: «Allí sujetó la idea / de su arte, no vencida»⁶⁶ (II, I); en una silva laudatoria compuesta por Antonio Ortiz Melgarejo sobre el *Juicio final* de Pacheco se celebran sus imágenes: «Tales, pintor divino, / cuales los figuraste / en tu capaz idea, los pintaste»⁶⁷ (II, IV); igualmente, en el poema de Pablo de Céspedes (felizmente conservado por las citas de Pacheco), en las estrofas dedicadas a la «cuadrícula» explicada por Alberti: «Y luego mirarás por donde pasa / cierto el contorno de la bella idea»⁶⁸ (II, VIII); luego figura en un soneto de Enrique Vaca de Alfaro sobre la famosa contienda de Zeuxis y Parrasio: «Mas a idea tan diestra, a tan glorioso / pincel burló»⁶⁹ (II, XI); o bien, en un poema anónimo sobre un retrato femenino de Pacheco: «sola una imaginación / que fue capaz de tu idea / pudo causar que se vea / (con fuerza pura y secreta) / tu figura tan perfecta»⁷⁰, que funde con motivos mitológicos el tema de la «ascensión a la idea» del artista contemplativo (III, VIII).

Cabe aquí notar una probable dominancia léxico-conceptual del discurso de la teoría del arte italiana sobre los usos de este vocablo en sus expresiones españolas; incluso puede entenderse así en la silva del también sevillano Juan de Jáuregui:

Has conocido la perfecta idea
de la escondida, altísima poesía⁷¹ («A un amigo docto y mal contento de sus obras», XXX,
29-30).

Jáuregui, poeta y aficionado a la pintura, autor de un «Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura»⁷² y uno de los primeros lectores del *Arte* de Pacheco, tuvo conocimiento de las fórmulas sobre la «Idea» popularizadas por la teoría italiana desde mediados del siglo XVI. El uso «especializado» en el XVII lo corrobora

65. *Ibidem*, p. 218.

66. *Ibidem*, p. 289.

67. *Ibidem*, p. 340.

68. *Ibidem*, p. 393.

69. *Ibidem*, p. 413.

70. *Ibidem*, p. 528. Luego, mezclando los motivos de Ícaro y Prometeo (*ibidem*, p. 529): «Venero el ingenio claro / que (no con alas de cera) / llegó a la cumbre postrera / y que, no sólo llegó, / sino que también robó / fuego de tan alta esfera». Recuérdese el tópico del Zeus o la Atenea de Fidias, en temática amorosa reinventado *alla dantesca* por Petrarca (*Rime* LXXVII y LXXVIII).

71. JÁUREGUI, Juan de. *Obras*. Vol. I: *Rimas*. Ed. Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 95.

72. Vid. CALVO SERRALLER, Francisco (ed.). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 147-156.

Jusepe Martínez, tanto en el pórtico poético de autoría incierta («pasándose el concepto relevante / a imaginaria idea»⁷³), como en el *corpus* de su obra: «El modo de ejercerse no es menos que divinizado porque la idea del pintor, no por su efigie sino por otra como movida del furor divino, la significa en sus delineaciones»⁷⁴; en el reclamo de la naturaleza intelectual del arte no deja de recurrirse a las pretensiones neoplatónicas sobre la *manía* divina, al inicio de una «fantasía» alegórica donde, haciendo eco de Marciano Capella, Alain de Lille o Alfonso de la Torre, las personificaciones de las «artes liberales» (Gramática, Retórica, Poesía, Astrología, Geometría, Aritmética, Música y la Filosofía regente) celebran la grandeza de la Pintura⁷⁵.

Interesantes son los comentarios de Pacheco a propósito de la mención de la *Idea* en la célebre carta (1514) de Raffaello a Baldassar Castiglione⁷⁶:

este exemplar [las obras de la naturaleza] no se ha de perder de vista jamás [...] Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra difinición), porque con los precetos y la buena y hermosa manera viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza. Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor. Y cuando esto faltare, o no se hallare con la belleza que conviene, o por incomodidad de lugar o de tiempo, viene admirablemente el valerse de las hermosas ideas que tiene adquiridas el valiente artifice. Como lo dio a entender Rafael Urbino escribiendo al Conde Baltasar Castellón, que le encareció mucho la hermosura de la Galatea que había pintado a fresco; diciendo desta manera: «Ma essendo carestia, e de buoni giudicij, et di belle donne, io mi servo di certa iddea, che mi viene nelle mente; se questa ha in se alcuna accellenza d'arte, io non so, ben me affatico di haberla.» Quiere decir: «Mas careciendo de

73. «A la pintura. Silva panegírica», 33-34. MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. María Elena Manrique Ara. Madrid: Cátedra, 2006, p. 142. Además de su vínculo «lopesco», señalado por la editora (141, n. 6), nótese la semejanza de la expresión calderoniana: «del concepto imaginado / pase a práctico concepto», en el auto *Sueños hay que verdades son*. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras completas*. Vol. III: *Autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1967, p. 1215a. En este caso, se refiere al tránsito de la fantasía poética a su concreción teatral; en el poema a la pintura, de lo «conceptual» como lo discernido a través de una juiciosa observación comprensora (aquí, de los hombres y sus «afectos») a la «forma artística» interiormente visible que tiene, en este ámbito laudatorio, el valor de un salto superador a una «diáfana esfera»; la editora Manrique Ara relaciona el dicho, por un lado, con el «concepto» retórico-poético y, por el otro, con la «idea» de los pintores: MARTÍNEZ, Jusepe. Ob. cit., p. 21.

74. Ibidem, p. 152 («Apéndice encomiasta de la pintura»).

75. Ibidem, pp. 152-154.

76. «[...] Della Galatea mi terrei un gran maestro, se ui fossero la metà delle tante cose, che V.S. mi scriue; ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, et le dico, che per dipingere una bella, mi bisognaria ueder più belle, con questa conditione, che V.S. si trouasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, e di belle donne, io mi seruo di certa Idea, che mi uiene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di hauerla». GOLZIO, Vincenzo. *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*. Ciudad del Vaticano: Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon, 1936, p. 30. El testimonio más antiguo de la carta es el de Dolce, quien la reprodujo en las *Lettere di diversi eccellentissimi huomini* (Venecia, 1559, pp. 227-228) y es la fuente manejada por Pacheco.

buen juicio y de hermosas mujeres, yo me sirvo de cierta idea que se me ofrece a la imaginación; si ésta tiene alguna excelencia en la arte, no lo sé, pero bien me fatigo por alcanzarla». De manera, que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas; buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto⁷⁷ (I, xii).

Esto vuelve a mostrarnos la coalescencia entre «idealismo» y «naturalismo» en la teoría artística del ámbito epocal renacentista-barroco. A lo largo del tratado Pacheco ha hecho manifestas las exigencias sobre el primado de los modelos de la naturaleza, así en la obligación de los pintores, señalada ya por Alberti o Leonardo, de «retratar del natural» antes que a las obras de los maestros⁷⁸ (I, iv). Detrás de esta visión unitaria de lo ideal-lo natural está, por supuesto, la *Weltanschauung* cristiana y su *continuum* ontoteológico que da sustento a la estética medieval, a la manera de Dante, como *scalae creationis* Dios-naturaleza-arte, comprendiendo la divinidad de lo natural no menos que lo divino-ideal como posibilidad interior de conocimiento y acción abierta al hombre en tanto que criatura «a imagen y semejanza» de su Creador, facultado también para aventajar con «la arte a la naturaleza» (como muestra el célebre ejemplo de Zeuxis⁷⁹ y, entre los modernos, Michelangelo⁸⁰), perpetuando esa si se quiere «ingenua» —según señalaba Panofsky— fluctuación, heredada de la Antigüedad, del arte a la vez subalterno y superador de la naturaleza⁸¹. En este horizonte comprensor —eviden-

77. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 275.

78. *Ibidem*, pp. 126-127. A este propósito consigna la anécdota de un español que marchó a Italia para copiar estatuas antiguas, al que Michelangelo preguntó: «¿Hay hombres y animales vivos en España? Así descubrió el tesoro de donde se deben enriquecer. Y si el que dio más luz a estas profesiones nos remite a lo natural, claro está que defiende nuestra opinión». *Ibidem*, p. 127.

79. Invocado en este punto por Pacheco, que adopta la postura general del «idealismo naturalista» del horizonte renacentista-barroco sobre la capacidad que el arte tiene de «superar a la naturaleza» a través de su misma ejemplaridad. Sobre el celeberrimo tópico, registra un poema de Melchor del Alcázar, donde el hecho se atribuye a Protógenes (y que incluye el curioso matiz del «triunfo del arte» también en un aspecto moral, sobre la contemplación «naturalmente desinteresada» del pintor): «Intentó con osadía, / Protógenes, los pinceles / vencer, y l'arte de Apeles / y su ufana valentía. // Para lo cual, sabiamente, / de la Grecia las más bellas / y apuestas cinco doncellas / buscó y halló diligente. // Del ornato las despoja, / y, libres de compostura, / descubrió su hermosura, / sin dexarles ni una hoja. // Contemplaba su belleza / y admiraba cada parte / atendiendo siempre a l' arte, / nunca a la naturaleza. // La gracia y color sacó / desta, y la parte más bella / y artificiosa de aquélla; / y una imagen acabó // tal, que a Venus, que el hermoso / velo estrellado oscurece, / por trasunto se la ofrece, / de Apeles vitorioso» (I, xii). *Ibidem*, p. 276. Véase asimismo el soneto dedicado «A doña Ángela Vernegali» que con base en la antigua anécdota compuso Lope de Vega: «Zeusis, pintor famoso, retratando / de Juno el rostro, las facciones bellas [...]» (XIX). LOPE DE VEGA. *Rimas*. Vol. II. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. [Ciudad Real]: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, p. 81. Al procedimiento de Zeuxis —aclarará Palomino— «llamamos propiamente estudiar del natural, no copiar» (I, ii, viii, § iv). PALOMINO, Antonio. *Ob. cit.*, p. 220a.

80. «Esta manera crió y alcanzó con infinito estudio Micael Angel, por privilegio particular del cielo, en las mejores estatuas antiguas y, en lo natural, y eligió y juntó lo más hermoso y bien proporcionado en un sugeto, excediendo en esto a la naturaleza que lo reparte entre muchos» (II, v). PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 349.

81. «Das Denken der Antike, soweit es sich die Kunst zum Gegenstand nahm, hat ja (genau wie später das der Renaissance) von Anfang an in aller Naivität zwei gegensätzliche Motive nebeneinandergestellt: die

temente aquejado ya de un poderoso desgaste histórico que aquí apenas y se adivina—, aparece aún, en la visión ortodoxa de Pacheco, como algo estable y normativo, donde puede apelarse a esa integridad física-metafísica como guía maestra para el arte, que debe pasar de lo ideal a lo natural y de lo natural a lo ideal, en un equilibrio dialéctico que, descansando en la universal unidad hermenéutica del pensamiento y el fenómeno, constituye la norma de oro del idealismo naturalista.

«Imaginación» y «entendimiento» han quedado asentados como ejecutores anímicos de la *idéa* artística; la pintura es «arte liberal», cabría decir, arte «intelectual» antes que corporal, pues demanda antes que capacidades físicas «la excelencia del entendimiento, la viveza del ingenio y fuerza de imaginación; porque lo principal de ellas se ejercita con la especulación de las potencias del alma»⁸² (I, III; añadiendo seguidamente una cita de Vegecio⁸³: «omnes artes in meditatione consistere»; *Epitoma rei militaris* II, XXIV, 3). Estas cualidades anímicas son necesarias al pintor y son ellas las que entran en juego en la *invención*⁸⁴ que Pacheco divide en tres partes: noticia, caudal y decoro. La «noticia» corresponde a la *doctrina*, el conocimiento de las fuentes escritas que condicionan de diversos modos la representación: «fuera conveniente que los artífices supieran, no medianamente, letras humanas, y aun divinas, para acertar en la manera con que han de pintar las cosas que se les ofrecen, con el exemplo de muchos pintores antiguos y modernos»⁸⁵ (II, I). El «decoro» es el conjunto de características «que deben guardar toda suerte de personas en los vestidos, en la habitación, en las palabras y acciones; en particular y en general; el que pertenece al mancebo, al anciano, en los dichos y hechos y hasta el movimiento y asiento del cuerpo»⁸⁶ (II, II); ello inclu-

Vorstellung, daß das Kunstwerk weniger sei, als die Natur, insofern es sie lediglich, im besten Falle bis zur Täuschung, *nachbilde* – und die Vorstellung, daß das Kunstwerk mehr sei, als die Natur, insofern es, die Mängel ihrer einzelnen Produkte ausgleichend, ihr selbständig ein neu geschaffenes Bild der Schönheit gegenüberstelle». PANOFKY, Erwin. Ob. cit., p. 7.

82. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., pp. 102-103.

83. El texto de Vegecio lo toma Pacheco de la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600, pp. 23-24) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos. *Ibidem*, pp. 103-104, n. 25.

84. «La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal o del ageno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar» (II, I). *Ibidem*, p. 282. La definición se inspira en Dolce (*ibidem*, n. 5): «La invenzione è la favola o istoria, che 'l pittore si elegge da lui stesso o gli è posta inanzi da altri per materia di quello che ha da operare». DOLCE, Lodovico. Ob. cit., p. 164. Nótese cómo, de conformidad con un criterio usado por el autor, se modifica el texto italiano, introduciendo el término «caudal» y substituyendo celosamente «materia» por «idea», con lo que vuelve a descartarse el sentido de aquella como «asunto» de acuerdo con las distinciones de índole aristotélico-escolástica sobre la «forma»-«idea» / «materia» de la pintura; la «invención» queda así resaltada en su valor de «proceso mental» en el que aporta el «*exemplar*» o «dechado» interior a ser ejecutado materialmente por el artista.

85. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 284.

86. *Ibidem*, p. 294. La voz, explicada ya por Juan de Valdés: «TORRES. ¿Qué quiere dezir *decoro*? VALDÉS. Quando queremos dezir que uno se gobierna en su manera de bivar conforme al estado y condición que tiene, dezimos que 'guarda el decoro'; es propio este vocablo de los representantes de las comedias, los quales entonces se dezía que guardavan bien el decoro, quando guardavan lo que convenia a las personas que representavan». VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. Cristina Barbolani. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1984, p. 230.

ye, por supuesto, la índole «indecorosa» de diversas representaciones, como el desnudo –sobre todo, el femenino– en las pinturas religiosas, que alimentando negativamente la imaginación «mueve los afectos» a emociones impropias⁸⁷. Ambas «partes» son, desde luego, herencia de la tradición retórica ya asimiladas para la plástica en la tradición tratadística del Renacimiento, y de indudable interés para un autor como Pacheco; por un lado, él mismo *eruditus pictor* –«erudito pintor, y muy especulativo»⁸⁸ lo llama Palomino–, que elogia a los «pintores doctos»⁸⁹ (sin omitir la censura a los «doctos atrevidos» –Arias Montano, Fernando de Herrera, Francisco de Medina– cuyo juicio falló en temas de arte⁹⁰); por el otro, pintor representante de la «corrección» moral y

87. Sobre este pernicioso influjo, Pacheco pone el piadoso ejemplo de un cierto religioso agustino, «pío y grave», que estando en misa en su convento de Sevilla encontró con la mirada el *Juicio final* de Martín de Vos, «y vio una figura frontera de mujer, con harta belleza, pero más descompostura, y fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo [...] Reírse han muy de espacio desto los pintores valientes o licenciosos; pero no valga para ellos esta advertencia» (II, III). PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 316. En otro pasaje (II, VII), Pacheco cita un texto, de otro modo desconocido, del jesuita Francisco de Castro donde se comenta la necesidad de que los pintores cristianos se abstengan de las «figuras o historias lascivas», «en lo cual repararon aun los mismos gentiles», como muestra un poema de Propertio –no precisamente un «moralista»–, en que se atribuye «a las pinturas obscenas la corrupción de las costumbres en materia sensual»: «quae manus obscenas depinxit prima tabellas / et posuit casta turpia visa domo, / illa puellarum ingenuos corruptit ocellos / nequitiaeque suae noluit esse rudis» (*Carmina* II, vi, 27-30); ibídem, 378. Claro está que este moralismo no es, epocalmente, exclusivo de España o Pacheco, como muestra de manera clara el *mea culpa* de Bartolomeo Ammannati en su *Lettera agli accademici del disegno*; o bien, observaciones negativas como las de Borghini sobre la impropiedad de las imágenes lascivas en pinturas sacras (del *Cristo nel Limbo* de Bronzino: *Il riposo* [I]). BORGHINI, Raffaello. *Il riposo*. 2ª ed. Florencia: Per Michele Nestenus e Francesco Moticke, 1730, p. 84. Y décadas más tarde al libro de Pacheco, Félibien comparte tal postura incluso de un modo más severo, como sugieren sus comentarios sobre la aversión al desnudo de Baccio della Porta y su cercanía con «ce gran Prédicateur», fray Girolamo Savonarola, donde avala incluso la destrucción que éste promovió «des tableaux & des statuës lascives»: «je ne condamne point le zele de ce Religieux. Il avoit moins d'amour pour les statuës & pour les tableaux que pour la gloire de Dieu» (*Entretien* II). Hay, pues, un *decorum* del desnudo, y asuntos donde «les excellens Peintres peuvent faire des figures dont la nudité n'offensera point les yeux les plus chastes». FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*. Vol. I. París: A. Trévoux, 1725, pp. 278-281 [rep. Farnborough, Hants., Gregg, 1967; intr. Anthony F. Blunt]. El tema es, en efecto, recurrente en la tratadística postridentina y sus tardías prolongaciones barrocas; por ejemplo, Palomino recomienda refrenar el arte para evitar los peligros de la «corrupción del espíritu» por la representación del desnudo femenino, desechando el *modus operandi* de Zeuxis como impropio a «los artifices católicos» y sustituible por los modelos de las estatuas antiguas (I, I, IX, § VII). PALOMINO, Francisco. Ob. cit., pp. 121-122. Por su parte, Interián de Ayala le dedica un capítulo de su libro con respecto a las imágenes sacras (I, v, «Nuditas corporum in sacris Imaginibus, quæ, & quatenus absque piorum offensione permittenda»), recomendando obrar «cirumspecto iudicio» en tales asuntos. INTERIÁN DE AYALA, Juan. *Pictor christianus eruditus. Sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas Sacras Imagines*. Madrid: Ex Typographia Conventus præfati Ordinis, 1730, pp. 12-17.

88. PALOMINO, Francisco. Ob. cit., p. 247b (y fue «sobre todo muy teórico, y especulativo en lo fundamental del arte»; III, 84: «Francisco Pacheco, pintor»; ibídem, p. 872a).

89. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., pp. 537-538.

90. Ibídem, pp. 544-545. Añade otras críticas, así contra un pasaje sobre la pintura en la *Plaza universal* de Suárez de Figueroa, que lleva a Pacheco admitir la validez del dicho: *tractent fabrilis fabri*. Ibídem, pp. 546-547.

religiosa en el ambiente sevillano y, según un amigo eclesiástico, «el más diligente en la parte del decoro»⁹¹ en la representación de las imágenes sacras.

Mención especial merece aquí la segunda parte, el «caudal», que, como apunta el editor, corresponde a «una suerte de memoria gráfica»⁹²:

Resta en segundo lugar el caudal, y éste ha de ser en el debuxo, trayendo a la memoria todo lo referido en el capítulo antes deste; particularmente el mucho exercicio y uso en los dos estados primeros de principiante y aprovechados; porque de lo mucho que se ha imitado y visto en los valientes pintores, estatuas y natural, se cría este gran caudal para la invención⁹³ (II, 1).

Puede resultar un concepto «inconcreto»⁹⁴, pero en todo caso se trata de una inestabilidad conceptual que no es sólo atribuible a Pacheco, sino a la misma dificultad del asunto testimoniada por las «imprecisiones» de las anteriores teorías estéticas. Parece más o menos claro que el fondo de su contenido es justamente el del «secreto tesoro del corazón» («heimlich Schatz des Herzen») ⁹⁵ de «el doctísimo Alberto Durero»⁹⁶ – destacado él mismo por «la ciencia y caudal»⁹⁷ y objeto de múltiples elogios de Pacheco–, como un repositorio de imágenes recabadas por los sentidos pero que constituyen de hecho un conjunto de *technikà phantásmata* como recursos disponibles para la acción de una *technikè phantasia*; al modo del apunte de Bruno sobre la «technica extensio, sive sinus in phantastica facultate ordinatus»⁹⁸ («la extensión técnica, o pliegue ordenado en la facultad fantástica»). El término «caudal» corresponde, evidentemente, al *thesaurus* o «escriño» de la *phantasia* y la *memoria phantasmatum*; como dice Quevedo –sintetizando viejos conceptos, con base en Francisco Suárez– en la *Providencia de Dios*: «Lo que se llama fantasma o fantasía es la imaginación. Su oficio es juntar las

91. Según el encomiástico parecer de Francisco de Rioja en su «Aprobación» sobre la polémica representación del «Cristo con cuatro clavos»; ibidem, p. 713; y luego: «pintor diligentísimo sobre cuantos ha habido en la parte del decoro de la pintura»; ibidem, p. 719. Recuértese que ese celo doctrinal parece haberle ganado la poca clara distinción de «consultor» del Santo Oficio.

92. Ibidem, p. 280, n.

93. Ibidem, p. 289.

94. Ibidem, p. 280, n.

95. DÜRER, Albrecht. *Dürers Schriftlicher Nachlass, auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Eds. K. Lange y F. Fuhse. Halle a.S.: Max Niemeyer, 1893, p. 227.

96. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 410. En este punto cita Pacheco uno de los textos de Dürer sobre las «infinitas formas», tomado seguramente, como anota Bassegoda (ibidem, p. 410, n. 13), de la versión italiana de Giovanni Paolo Gallucci Salodiano. La ejemplaridad de Dürer está basada en ser un modelo «completo» como artista, reuniendo maestría técnica, *eruditio* y –cosa sin duda de importancia central para Pacheco– vida virtuosa, «careciendo sus obras de toda licencia y descompostura»; *vid.* la semblanza que el andaluz ofrece de él: ibidem, p. 221.

97. Ibidem, p. 415.

98. BRUNO, Giordano. *De umbris idearum*. Ed. Maria Rita Pagnoni-Sturlese. Florencia: L. S. Olschki, 1991, p. 77.

cosas sensatas, quiere decir sensibles entre sí; y es como un tesoro de las imágenes o semejanzas del sentido común»⁹⁹. Pero también conlleva la potencia capaz de combinarlas y crear, a partir de ellas, nuevas imágenes; a través de la observación y la práctica el artista:

viene a hacer caudal suyo, de suerte que inventa varias cosas, muchas de las cuales no ha visto; como diversidad de vasos, de tarjas, de ornatos de arquitectura, grutescos con variedad de sierpes, de sirenas, de mascarones, de animales compuestos de diversas especies, y otras quimeras e infinitas cosas y pensamientos formados primero en la imaginación, que ni la arte, ni la naturaleza los fabricó (I, 1).

El «caudal» es este acervo interior no menos que la propia *ars* de una *phantasia formatrix* capaz de dar forma y figura a los distintos elementos de la invención (como, antes, ha ayudado en el aprendizaje al irse creando un estilo a través de *figurae compositae* de distintos maestros¹⁰⁰), lo que pueden lograrse en el arte sólo cuando, sobrepasando a los «principiantes» y a los «aprovechados»,

se llega al [camino] tercero de perfetos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y esto, práctica y espeditamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente; y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores¹⁰¹ (I, xii).

El «caudal» implica en él la «maestría sobre las formas», y por ello es, en tanto que entidad «artística», un conjunto teórico-práxico; como sugieren los versos de Baltasar del Alcázar «Al retrato de Francisco Pacheco» citados en este punto:

99. QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Vol. I: *Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. 4ª ed. Madrid: Aguilar, 1958, p. 1409b. «Phantasia est sensus interior potens cognoscere omnia, etiam sensibilia exteriora, in absentia illorum [...] Illa ergo potentia, quae species rerum sensatarum in absentia illarum conservat, er per illas abstractivè cognoscit, phantasia dicitur» (Disputatio VIII, qu1, 3). SUÁREZ, Francisco. *Commenatria una cum quaestionibus in libros Aristotelis «De anima»*. Vol. III. Ed. Salvador Castellet. Madrid: Fundación Xavier Subirí, 1991, p. 18.

100. «Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo muchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo; tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de aquél el movimiento, del otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno» (I, xii). *Ibidem*, p. 269.

101. *Ibidem*, pp. 272-273.

Allí sujetó la idea
de su arte, no vencida;
deseada, mas no habida
jamás de quien la desea.

Y él glorioso de tenella
con ingenio soberano,
va sacando de su mano
divinos traslados della.

Y así no es de humano intento
lo que Pacheco nos pinta;
de otra materia es distinta,
de celestial fundamento.

Pues con destreza invencible
lo que es espiritual
dándole retrato igual
le forma cuerpo visible¹⁰².

Como puede verse —sobre ello abundan otras citas de Vasari y Dolce en torno a lo «que se ha imaginado en la mente y fabricado en la idea», el aspecto práctico del dibujo y la multiplicidad de las formas preparatoriamente consideradas por el artista—, en este ámbito van implicadas de modo a veces inextricable la «visión» interior y la visualización exterior, el *disegno interno* y el *disegno esterno*, la idea que es luego «traslado» en su presentación material (*idea / idos*). En sentido estricto, el «caudal», el «tesoro de las formas», constituye la parte «técnica» de la invención; es ella la que debe aportar las soluciones figurativas a las demandas y acotaciones conceptuales tanto de la «noticia» como del «decoro». Esta parte medular constituye, tácitamente, «lo dificultoso y misterioso del arte»¹⁰³ (III, IX), la forja misma de las imágenes de la *phantasia* pictórica en su unidad plasmante que la conjunción «ingenio y mano» o el mismo *disegno* interior-exterior tratan de aludir en las obras de los distintos tratadistas¹⁰⁴.

Ahora bien, la operatividad de la *phantasia* es visible en varios «géneros» pictóricos con distinta pertinencia. En el primer lugar jerárquico tiene que ubicarse la pintura sacra que posee, en la visión de Pacheco, indisputable principalía (no duda por ejemplo en señalar, con una postura hermenéutica derivada de la Patrística y asumida por la poética medieval, la superioridad sobre los casi míticos maestros de la Antigüedad

102. *Ibidem*, p. 289.

103. *Ibidem*, p. 548.

104. Luego dirá Palomino: «el fin de la Pintura [...] es la invención» (I, III, 1). PALOMINO, Francisco. *Ob. cit.*, p. 315a. Asimismo, en Palomino puede verse propuesto el énfasis moderno en la «originalidad» de la invención (subsumiendo ésta a aquélla), como fruto del «caudal propio» del artista: «Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude, ni rapiña de cosa alguna» (II, VII, 1, § III). *Ibidem*, p. 559b.

que alcanza el arte «exercitada con la regla cristiana»¹⁰⁵). La obligación de la pintura cristiana es transcender la búsqueda de riqueza y fama –límite también de los antiguos– «levantando los ojos al cielo»¹⁰⁶, entremezclando en esa mirada lo sensible con lo suprasensible; en su «Enigma» sobre el pincel se recuerda «que no sólo artificiales / pero sobrenaturales / cosas hago en alto modo» (II, x). Ello involucra la necesaria «traducción visual» de lo suprasensible para múltiples casos (las personas de la Trinidad, los ángeles y demonios, etcétera), así como copiosos asuntos particulares; por ejemplo, sobre la necesidad de representar físicamente en pintura las llagas interiores de santa Catalina de Siena, no deja de asentarse que «las cosas invisibles no se pueden pintar sino con señas visibles»¹⁰⁷, lo que supone una aplicación concreta para la pintura de la antigua preceptiva teológica de «*per visibilia ad invisibilia*». Detrás de estas creencias es vislumbrable una cierta «mística de la imagen» aun defendida por el catolicismo postridentino (pues «quien ama aun en las sombras halla veneración»¹⁰⁸); a su servicio están los «traslados imaginarios» de ciertos contenidos no-visibles que el pintor debe realizar, siempre acotado y dirigido por las prescripciones de la dogmática¹⁰⁹.

105. «Y se podrá decir con verdad, que muncho más ilustre y altamente puede hoy un pintor cristiano hacer sus obras que Apeles ni Protógenes, ni otros famosos de la antigüedad». Pacheco 2001, 239. Lo toma de Paleotti: «si potrà dire con verità che molto più nobilmente et altamente oggi può un pittore cristiano fare le opere sue, di quello che facesse mai Apelle o Fidia o Protogene, o qualonque altro de' più famosi pittori o scultori della antichità». PALEOTTI, Gabriele. Ob. cit., p. 161. Ya antes señalaba Brunus: «Sed & nostra ætate omnis generis picturæ & imagines extant, tanto ingenio & artificio compositæ, ut nihilo existimandæ sint ijs, quæ a ueteribus factæ sunt, inferiores» (I). BRUNUS, Conradus. *De imaginibus liber*. Mainz: Ex officina Francisci Behem, 1548, p. 5. Una pequeña muestra que el «complejo inferioridad» frente a los antiguos que se le ha atribuido a Pacheco (e.g. LAFUENTE FERRARI, E. *El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España. Historia del Arte Labor*. Vol. XII, pp. 73-76; apud CALVO SERRALLER. Ob. cit., pp. 369-370, n. 6), corresponde a una lectura sesgada o deficiente del tratado.

106. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 249. La expresión cifra alegóricamente la «superior revelación» del cristianismo: «Leva', diss' io, 'maestro, li occhi tuoi: / ecco di qua chi ne darà consiglio, / se tu da te medesimo aver nol poui'» (*Purgatorio* III, 61-63).

107. Es cita de Vicente Justiniano (*Acerca de las Ymágenes de Sancta Catherina*. Barcelona, 1583, p. 30). PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 703, n. 122.

108. Texto de Francisco de Rioja: ibidem, p. 719.

109. Este es el aspecto que más ha afectado la recepción de Pacheco en momentos posteriores; por ejemplo, en el testimonio decimonónico de Paul Lefort que, tras alabar la parte «práctica» del *Arte*, reprende con dureza la «teórica»: «Mais tout autre est sa philosophie de l'art: empreinte du mysticisme le plus étroit, elle n'est guère qu'aride et stérilisante. D'abord, il ne veut rien laisser à l'inspiration du peintre et prétend imposer des formules pour toutes les compositions sacrées». LEFORT, Paul. *Le peinture espagnole*. Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1893, p. 86 (repetiendo sus mismos argumentos ya expuestos en BLANC, Charles et al. *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole*. Paris, 1869, p. 1 del artículo sobre Pacheco; citado en la «Introducción» de Bassegoda: PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 47 y n. 91). Se trata de un juicio excesivo, postulado desde el horizonte romántico y «la poética de la inspiración», quizás en demasía impresionado por las prescripciones doctrinales de la sección de iconografía sacra y desentendido del fondo de las cuestiones teóricas discutidas en la parte inicial del tratado, cuyos contenidos debieron esperar hasta el siglo XX, a la magistral *Idea* de Panofsky, para mostrar de manera más justa su importancia conceptual e histórica.

En segundo lugar, pero también en el vasto régimen de las figuraciones alegóricas, Pacheco no olvida mencionar el magno ejemplo de «la artificiosa invención de *La Calumniata* pintada por el famoso Apeles»¹¹⁰, que, según sucede ya desde su mención en Alberti, aparece como ejemplo del «ingenio» de los artistas; se recuerda también el modelo de *La Calumniata* de Federico Zuccaro hecho grabado por Cornelius Cort, enriquecido también con figuras en su orla con «otras ingeniosas moralidades, en que se descubre la profundidad ingeniosa del artífice»¹¹¹, asunto que se entronca con el elogio de otros «pintores doctos», donde, como quiso Gaurico, los auténticos artistas *ingeniosi* resultan ser los *litterati*¹¹², y la probatoria mejor de este estado se presenta en esos ejercicios alegórico-arqueológicos donde se demuestra a un mismo tiempo la *eruditio* y la «profundidad del ingenio». En tercer lugar, no puede faltar mención de las *grottesche* que, de acuerdo con una tradición que viene del siglo XVI (e.g. Lomazzo, *Trattato* VI, XLIX¹¹³), resultan emparentados con los hieroglifos egipcios; Pacheco echa mano de la *Historia de El Escorial* de fray José de Sigüenza, quien en este punto sugirió incluso el cambio de nombre del género decorativo, en vez de «grutesco» o «brutesco» («porque ven en ella diferencias de animales y monstruos, como sátiros, silvanos, nimfas, leones, tigres y mezcla de unos y otros»), a pintura «egipcia»¹¹⁴. Se trata, por supuesto, de un conocimiento ya bastante difundido en la España renacentista y barroca (como muestra el popular texto de Pedro Mexía¹¹⁵), que se acrisolará poéticamente en el elogio de Quevedo en su silva «Al pincel».¹¹⁶ Del valor de la pintura «grutesca» dan testimonio Rafael y Juan de Udine, Giulio Aquili, Alejandro Mayner y «grandes ingenios españoles», Pedro Raxis, Antonio Mohedano, Blas de Ledesma, Antonio de

110. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 535.

111. *Ibidem*, p. 537.

112. GAURICO, Pomponio. *De sculptura*. Ed. Paolo Cutolo. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, p. 144.

113. LOMAZZO, Gian Paolo. *Ob. cit.*, p. 369.

114. «[...] a mi parecer, mejor la llamaran egipcia, de donde pienso la traxeron los romanos, que barrieron todo lo bueno del mundo para ennoblecer sus ciudades. Porque, como los egipcios figuraban con los símbolos de animales, ahora según la propia naturaleza de cada uno, ahora componiendo unos con otros haciendo monstruos, sus misterios y la filosofía que no querían comunicar con todos, ponían en las paredes de los templos y en columnas y obeliscos, que para esto levantaban, y en otros lugares sacros, estas figuras, que llamaron ellos notas sagradas, que servían de adorno y de doctrina» (III, III). PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 460. El pasaje original (fray José de Sigüenza. *Historia de El Escorial*, pp. 249-250) lo transcribe el editor Bassegoda al pie, *ibidem*, pp. 460-461, n. 12.

115. «Y es así que los egipcios, antes que tuviesen letras, significaban y escrebían las cosas con figuras y caracteres y con imágenes de diversas cosas, como árboles, aves, animales y miembros particulares dellos; y tenían ya sabido qué significaba cada cosa, por el grande uso dello, y porque así lo iban mostrando los padres a los hijos, y se tenía ya regla y certidumbre desto» (I, III). MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 2003, pp. 57-58.

116. «Ya fue tiempo que hablaste, / y fuiste a los egipcios lengua muda. / Tú también enseñaste / en la primera edad, sencilla y ruda, / alta filosofía / en doctos hieroglíficos oscuros; / y los misterios puros / de ti la religión ciega aprendía» (núm. 205, 117-124). QUEVEDO, Francisco de. *Poesía original*, cit., p. 245.

Alfián y otros¹¹⁷; asimismo, los hieroglifos se asumen como presentes y necesarios en la tradición de la pintura sacra¹¹⁸, aunque se sostenga doctrinalmente la distancia hermenéutica entre lo pagano y lo cristiano¹¹⁹. Por último, cabe destacar la mención que hace sobre seguramente el mayor pintor «fantástico» del horizonte renacentista, Bosch, que es buen ejemplo de los límites de la tolerancia del gusto del riguroso Pacheco; pues aunque se reconoce que «los ingeniosos caprichos de Jerónimo Bosco, con la variedad de guisados de los demonios» es «invención» muy apreciada por el propio Felipe II, no evita marcar su distancia de la autoridad eclesiástica antes citada en el caso de las *grottesche*, fray José de Sigüenza (que defendió sus pinturas con el valor alegórico de sátiras morales¹²⁰), quien «honrólo [a Bosch] demasiado [...] haciendo misterios aquellas licenciosas fantasías, a que no convidamos a los pintores»¹²¹ (III, VIII). El de Bosch es, en efecto, un peligroso ejemplo de «licenciosa *phantasia*», tanto en el sentido estético sobre las *licentiae* figurales a las que apunta la célebre acotación del *Ars poetica* horaciana, como en el moral al representar formas atrevidas a manera de *lasciva somnia*, expresiones reprensibles de la imaginación para la dogmática cristiana¹²², tal y como ha asentado el cardenal Paleotti.

117. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 461, y nn. 13-14.

118. Así lo asienta la «Aprobación de fray Bernardino de los Ángeles» al *Juicio final* de Pacheco: «Cierto es y fundado en toda buena antigüedad de letras divinas y humanas haber símbolos y geroglíficos de las cosas» (II, III). *Ibidem*, p. 317.

119. Pacheco secunda las censuras contra el uso de la figura de Carón «a imitación de Dante» en el *Giudizio* de Michelangelo: «Cosa, a mi ver, no decente, poner en un artículo de fe que se representa al pueblo cristiano, fantasías gentílicas (bien que se interpreten alegóricas) de que no hay necesidad, habiendo de ser la pintura libro verdadero y más en lo sacro» (II, IV). *Ibidem*, p. 332. Juan de Jáuregui, celoso defensor de las *auctoritates* artísticas como la Michelangelo y los poetas antiguos, argumentó en una apostilla marginal —en el manuscrito del *Arte*— contra estos «atrevimientos» estéticos de Pacheco: «También los gentiles sabían que era mentira haber barca; pero decíanlo para su fines alegóricos». Ídem. Este pequeño choque de opiniones refleja el teológicamente espinoso asunto del empleo alegórico de los mitos para ilustrar motivos cristianos, donde Pacheco representa la posición de mayor ortodoxia eclesiástica (como ratifican su desaprobación a la Trinidad tricipite «a la manera de Jano o Gerión» repudiada ya por los tratados de la Contrarreforma: III, XI [«Adiciones»]; *ibidem*, p. 562).

120. De acuerdo con Bassegoda, Bosch es el pintor al que José de Sigüenza dedicó más páginas en su libro, advirtiéndole sobre su obra: «Quiero mostrar ahora que sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos, y, por decirlo de una vez, es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres» (*Historia de El Escorial*, p. 387); *ibidem*, p. 521, n. 14. Es un modo hermenéutico que tiene diversas voces que lo secundan en los siglos XVI y XVII español, como la de Gracián: «Hazed cuenta —dixo el Quirón— que soñáis despiertos. ¡O qué bien pintava el Bosco!; aora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles» (I, VI). GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Vol. I. Ed. Manuel Romera Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1938, p. 192. Martínez —atribuyéndole origen toledano— ofrece una perspectiva más bien laudatoria de este «hombre ingenioso» de cuyas pinturas debió valerse Quevedo en sus *Sueños* (9). MARTÍNEZ, Jusepe. Ob. cit., p. 291.

121. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 521.

122. Más amable, o al menos más neutro, es el apunte de Palomino sobre el mismo Bosch, quien es citado como ejemplo representativo del «dibujo intencional, o quimérico» «en sus exquisitos y extravagantes sueños» (I, I, IV, § VI). PALOMINO, Antonio. Ob. cit., p. 72a.

No resulta muy difícil relacionar esta advertencia restrictiva sobre las imágenes de Bosch con otras expresiones vertidas en el *Arte* de temores morales sobre el pernicioso influjo que pueden ejercer en la mente de los hombres (particularmente la reticencia de Pacheco sobre el desnudo, a veces abusivamente destacada para «caracterizarlo»). Más atendibles resultan, en todo caso, otras observaciones sobre «los límites de lo imaginario» que involucran también un valor técnico, aunque a menudo se vinculen con su carácter de ortodoxia teológica; como al solicitar que siga la autoridad escrituraria y de los Doctores de la Iglesia en los temas sacros, sobre todo «porque los más capaces [pintores] no sólo aman la libertad, pero sacuden, con impaciencia, el yugo de la razón»¹²³ («Adiciones», xi), conllevando implícitamente la necesaria coalescencia del *ingenium* y *phantasia* con el *iudicium* (o, en los términos antes expuestos por Pacheco, la sujeción del «caudal» a la «noticia» y el «decoro»¹²⁴). De este modo, la «historia» impone su primacía en la representación de las figuras sacras, pues «mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación»¹²⁵ (III [«Adiciones»], xiv); con ello se han de evitar «otras mil imaginaciones de pintores, a su albedrío, y

123. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 559. Un ejemplo: pintar como Luis de Morales a Cristo camino del Calvario sin la corona de espinas es «libertad o falta de decoro en lo historial» (III [«Adiciones»], xiii). *Ibidem*, p. 644.

124. Explicando el decoro, señala: «Esta parte en la pintura, como procede más del buen juicio del pintor que de los preceptos de su arte, es tan poco usada aún de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamientos. Y de aquí vemos en las obras de muchos, más valentía que decoro» (II, ii). *Ibidem*, p. 300. En el ámbito español, Juan de Valdés expuso así el viejo distingo retórico entre ingenio y juicio: «VALDÉS. El ingenio halla qué dezir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla, y pónelo en el lugar que ha de star; de manera que de las dos partes del orador, que son invención y disposición (que quiere dezir ordenación), la primera se puede atribuir al ingenio, y la segunda al juicio». VALDÉS, Juan de. Ob. cit., p. 245. Se trata de una lección retórica muy extendida en el horizonte renacentista-barroco; e.g. Lipsio —expuesto por Fumaroli—, sobre quien se señala que las «concepciones» del *ingenium* «seront accordées aux exigences de l'*aptum*, de la bienséance sociale et morale, par le jugement de goût, le *judicium*». FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «Res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Ginebra: Droz, 2002, p. 158. Ciertamente es que «con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide» (I, xii; PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, cit., p. 272), por lo que el «caudal» mismo, como saber teórico-práxico, «ingenioso», que se despliega en el mismo dibujo envuelve tanto la *inventio* como la *dispositio*; en este caso, tiene que especularse un distingo que comprenda un *iudicium* «técnico», que elige el orden figurativamente conveniente de las formas en lo ya «inventado» y que se encuentra, con todo, conectado y dirigido por un *iudicium* histórico, doctrinal y moral que debe acotar sus propias posibilidades expresivas. Ese «*iudicium* técnico» es ínsito al arte como una forma de «decoro naturalista» distinguible del que atañe a las particularidades históricas y morales; el propio Pacheco lo sugiere al comentar así el asunto de la *licentia* expuesto en el *Ars poetica*: «Porque si bien Horacio dice, que el pintor y el poeta tienen igual licencia de hacer con libertad lo que quieren, esto se entiende cuanto a la disposición de las figuras o historias, con el modo y proporción que quieren, mostrando (pongo exemplo) a Julio César en la guerra farsálica en un acto que, por ventura no hizo, o cosas deste género; pero fuera desto, es obligado el pintor a proceder en todas sus obras con proporción y arte» (I, i). *Ibidem*, p. 80.

125. *Ibidem*, p. 710.

sin fundamento, sólo siguiendo unos a otros»¹²⁶ (II, III). Esta insistencia no es anómala dentro de su sistema, pues corresponde, en efecto, a la necesaria guía de la *doctrina*; pero ello no impide que se reconozca también la conveniencia de la *phantasia* para el retrato, advirtiendo «que, tal vez, aprovecha la fuerte imaginación de algunos que hacen retratos de personas ausentes que vieron y conocieron [...] y a mí me ha sucedido retratar para mi libro alguno que conocí y otro que no conocí, por relación, por no privarlos de tan honroso lugar»¹²⁷ (III, VIII).

Finalmente, buen testimonio de la flexibilidad del pensamiento de Pacheco respecto de las facetas diversas de la *phantasia* puede mirarse en la adopción de una de sus expresiones más «pintorescas» y singulares en el Renacimiento: el «ejercicio» imaginario que Leonardo señaló como conveniente de practicar en un cuarto oscuro; cita y comenta así Pacheco esa «curiosidad de Leonardo»:

«He probado (dice) algunas veces no ser de poca utilidad cuando te hallas solo, a oscuras en tu cama, andar con la imaginación repitiendo los lineamentos superficiales de las formas estudiadas, para confirmar las cosas más en la memoria».

Yo paso este saludable consejo también al colorido, y digo: 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 visto¹²⁸ (II, x).

Este detalle muestra *in nuce* la actitud característica de Pacheco, que recurre a la *auctoritas* para asimilar y complementar sus enseñanzas; cifra también su postura abierta a todo recurso útil aportado por la tradición en su amplio tratado que refleja y condensa, por encima de sus propias limitaciones conceptuales o ideológicas, el gran despliegue figurativo y teórico del arte de su época desde el medio barroco español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE LA VERA CRUZ (fray). *Investigación filosófico-natural. Los libros del alma. Libros I y II*. Trad. Oswaldo Robles. México: Imprenta Universitaria, 1942.
- [ARGUIJO, Juan de]. «Carta de D. Juan de Arguijo al P. Diego Meléndez (Autógrafa)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª Época, Año IX, julio a diciembre de 1905, pp. 272-273.

126. *Ibidem*, p. 310.

127. *Ibidem*, p. 533.

128. *Ibidem*, pp. 407-408. «[Ho in me] provato essere di non poca utilità, quando ti trovi allo scuro nel letto, andare con la imaginativa repetendo i lineamenti superficiali delle forme per l'addietro studiate, o altre cose notabili da sottile speculazione comprese, [et è] questo proprio un atto laudabile et utile a confermarsi le cose nella memo[r]ia». LEONARDO DA VINCI. *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Ed. Carlo Pedretti, transcr. Carlo Vecce. Vol. I. Florencia: Giunti, 1995, p. 178.

- BORGHINI, Raffaello. *Il riposo*. 2ª ed. Florencia: Per Michele Nestenus e Francesco Moücke, 1730.
- BOTTARI, Giovanni Gaetano y TICOZZI, Stefano (eds.). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Vol. II. Milán: Giovanni Silvestri, 1822.
- BRUNO, Giordano. *De umbris idearum*. Ed. Maria Rita Pagnoni-Sturlese. Florencia: L. S. Olschki, 1991.
- BRUNUS, Conradus. *De imaginibus liber*. Mainz: Ex officina Francisci Behem, 1548.
- CACHO CASAL, Marta. «La memoria en el pincel, la fama en la pluma»: fuentes literarias en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», *Bulletin Hispanique*, 2007, CIX, 1, pp. 47-65.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras completas*. Vol. III: *Autos sacramentales*. Ed. Ángel Valbuena Prat. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La hija del aire*. Ed. Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 270), 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco (ed.). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. I. Ed. Instituto Cervantes (1605-2005) dirigida por Francisco Rico. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. 2ª ed. Madrid: Castalia, 1995.
- DESCARTES, René. *Œuvres de Descartes*. Eds. Charles Adam y Paul Tannery. Vol. X. París: J. Vrin, 1996.
- DOLCE, Lodovico. *Dialogo della pittura en Trattati d'arte del Cinquecento*. Ed. Paola Barocchi. Vol. I. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 219), 1960, pp. 141-206.
- DÜRER, Albrecht. *Dürers Schriftlicher Nachlass, auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Eds. K. Lange y F. Fuhse. Halle a.S.: Max Niemeyer, 1893.
- FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes*. VI Vols. París: A. Trévoux, 1725 [rep. Farnborough, Hants., Gregg, 1967; intr. Anthony F. Blunt].
- FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «Res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Ginebra: Droz, 2002.
- GAURICO, Pomponio. *De sculptura*. Ed. Paolo Cutolo. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- GOLZIO, Vincenzo. *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*. Ciudad del Vaticano: Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon, 1936.

- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Vol. I. Ed. Manuel Romera Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1938.
- HERRERA, Fernando de. *Versos*. Sevilla: Gabriel Ramos Vejarano, 1619.
- INTERIÁN DE AYALA, Juan. *Pictor christianus eruditus. Sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas, atque effingendas Sacras Imagines*. Madrid: Ex Typographia Conventus præfati Ordinis, 1730.
- JÁUREGUI, Juan de. *Obras*. Vol. I: *Rimas*. Ed. Inmaculada Ferrer de Alba. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- KANT, Immanuel. *Werke*. Vol. VI. Ed. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Insel, 1964.
- LEFORT, Paul. *Le peinture espagnole*. París: Librairies-imprimeries réunies, 1893.
- LEONARDO DA VINCI. *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Ed. Carlo Pedretti, transcr. Carlo Vecce. Vol. I. Florencia: Giunti, 1995.
- LOMAZZO, Gian Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura en Scritti sulle arti*. Vol. II. Ed. Roberto Paolo Ciardi. Florencia: Centro Di, 1974.
- LOPE DE VEGA. *Rimas*. Vol. II. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. [Ciudad Real]: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti, 1596.
- MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. María Elena Manrique Ara. Madrid: Cátedra, 2006.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. II (Siglos XVI y XVII), vol. II. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1884.
- MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 2003.
- MURATORI, Ludovico Antonio. *Della forza della fantasia umana*. Ed. Claudio Pogliano. Florencia: Giunti (Biblioteca della Scienza Italiana, VII), 1995.
- PACHECO, Francisco. «A los profesores del Arte de la Pintura» [Sevilla: 16 de julio de 1622] en *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 181-191.
- PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 2001.
- PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane en Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*. Ed. Paola Barocchi. Vol. II: *Gilio, Paleotti, Aldrovandi*. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 221), 1961, pp. 118-509.
- PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Prol. Juan de Ceán y Bermúdez. Madrid: M. Aguilar, 1947.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. 2ª ed. Berlín: Bruno Hessling, 1960.

- PICO DELLA MIRANDOLA, Gianfrancesco. *On the Imagination*. Ed. Harry Caplan. New Haven / Londres / Oxford: Yale University / Humphrey Milford / Oxford University / Cornell University, 1930.
- PINO, Paolo. *Dialogo di pittura en Tratatti d'arte del Cinquecento*. Ed. Paola Barocchi. Vol. I. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 219), 1960, pp. 94-139.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Vol. I: *Obras en prosa*. Ed. Felicidad Buendía. 4ª ed. Madrid: Aguilar, 1958.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas*. Vol. I: *Poesía original*. Ed. José Manuel Ble-cua. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1968.
- ROMERO HEREDIA, Juan José. *Leonardo da Vinci y España: su recepción conceptual y técnica desde el Renacimiento hasta las vanguardias*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte. Vol. I. Sevilla, 2011.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Empresas políticas*. Ed. Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 455), 1999.
- SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. «Francisco Pacheco, una inédita y contradictoria creación en su carrera artística», *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 565-569.
- SCHEFFERUS, Johannes. *Graphice, id est, de arte pingendi liber singulares*. Nuremberg: Ex Officina Endteriana, 1669.
- SUÁREZ, Francisco. *De anima*. Ed. D. M. André. En *Opera omnia*. Vol. III. París: apud Ludovicum Vivès, 1856 [reimpr. reprogr. Hildesheim: Georg Olms, 1965].
- SUÁREZ, Francisco. *Disputationes Metaphysicae*. Vol. I. Ed. Carolus Berton. En *Opera omnia*. Vol. XXV. París: apud Ludovicum Vivès, 1866 [reimpr. repr. Hildesheim: Georg Olms, 1965].
- SUÁREZ, Francisco. *Commenatria una cum quaestionibus in libros Aristotelis «De anima»*. Vol. III. Ed. Salvador Castellote. Madrid: Fundación Xavier Subiri, 1991.
- TORRE, Alfonso de la. *Visión deleytable*. Ed. Jorge García López. Vol. I. Salamanca: Universidad, 1991.
- VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Ed. Cristina Barbolani. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1984.
- VARCHI, Benedetto. «Della maggioranza e nobiltà dell'arti» en *Tratatti d'arte del Cinquecento*. Ed. Paola Barocchi. Vol. I. Bari: Gius. Laterza & Figli (Scrittori d'Italia, 219), 1960, pp. 3-82.
- VILLAMEDIANA, conde de (Juan de Tassis). *Poesía impresa completa*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 320), 1990.
- ZUCCARO, Federico. *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*. Libros I y II. Torino: Agostino Disserolio, 1607 [facsimil en ZUCCARO, Federico. *Scritti d'arte*. Ed. Detlef Heikamp. Florencia: Leo S. Olschki, 1961].