METÁFORA CONCEPTUAL ("GENÉSICA") ARISTOTÉLICO-ESCOLÁSTICA: ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA TEORÍA ARTÍSTICA A LA LUZ DEL *ARTE DE LA PINTURA* DE PACHECO.

Nuria Rodríguez Ortega

A fines del siglo XVI y durante el siglo XVII la teorización sobre las artes desarrolla y se integra en un sistema de pensamiento teórico-artístico que adopta para su propia sistematización y definición epistémica el aparato de conceptos y principios vinculado al pensamiento escolástico, actualizado por la teoría manierista zuccariana en el contexto específico de las artes. Implicada en su misma argumentación teórica se encuentra un pensamiento en sí metafórico de la realidad artística, al que no es ajeno la sistemática conceptual que adopta. Esta conceptualización aristotélico-tomista, o por mejor decir, filosófico-teológica, no es neutra en el espacio teórico de las artes, ni tampoco carece de especificidad en sí misma, tanto desde el punto de vista del tipo de formulación al que se asocia, como desde el punto de vista de su manifestación en el contexto teórico-artístico, en virtud, fundamentalmente, de su dualidad implícita, sistematización teórica y conceptualización metafórica, entre los que se da una implicación efectiva. A su vez, ninguno de los dos aspectos están desvinculados de la propia especificidad con la que se desarrolla la teorización sobre lo artístico, en la que vienen a integrarse.

I. TEORÍA ARTÍSTICA, METÁFORA Y METÁFORA CONCEPTUAL: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN.

1. Construcción e interacción en un espacio epistémico específico.

La teoría artística en cuanto que reflexión consciente y sistemática que se proyecta de un modo específico sobre un determinado aspecto de la realidad, intelectualizándolo y categorizándolo, constituye el factor principal de activación y generación del conocimiento especializado, mediante el cual éste se desarrolla y profundiza. A través de los discursos teóricos se definen los conceptos específicos, se establecen los sistemas y las relaciones conceptuales, se articulan los sistemas de pensamientos en los que éstos se integran y en definitiva, se establecen las categorías fundamentales del entendimiento. Los desarrollos teóricos, por tanto, tienen una influencia inmediata y efectiva sobre la dimensión conceptual, determinando el modo como ésta se configura, y sobre la propia epistemología, siendo la causa misma de su generación y construcción.

A su vez, todo proceso de teorización implica el uso y desarrollo de unas determinadas formas o instrumentos de conceptualización a través de los cuales se

lleva a cabo la intelectualización y sistematización teóricas propiamente dichas. Es en este punto donde la teoría y la metáfora se encuentran, se integran e interaccionan.

La metáfora conceptual o la conceptualización metafórica es, al igual que el proceso de teorización o conceptualización teórica, una forma de conocimiento; de hecho, y a diferencia de lo teórico, es la forma de conocimiento natural del entendimiento humano. Éste crea imágenes mentales de las cosas que luego, proyectadas sobre otra realidad con la que se establecen relaciones de analogía semántica, facilitan su comprensión y la recategorizan en cuanto que objeto de conocimiento[1]. En su dimensión teórica, sin embargo, la metaforización se convierte en una operación conceptual específica utilizada para la generación de un conocimiento igualmente específico. Podemos definirla en términos parecidos a los que hemos utilizado para la sistematización teórica vinculada al escolasticismo "artístico", es decir, como la operación mediante la cual una teoría o sistema de pensamiento determinado "toma prestados" una serie de conceptos generales o específicos pertenecientes a otro sistema de pensamiento o ámbito del saber que, por alguna circunstancia, se han revelado adecuados para la definición y explicación de su propia realidad empírica o conceptual. Además de esta función cognoscitiva, la metáfora, inserta en un proceso de desarrollo y fundamentación teórica, adquiere un verdadero valor heurístico, compartiendo con la teoría su misma capacidad de construcción epistémica, gracias a un funcionamiento específico que tiene su base en esta relación de analogía semántica que le es constitutiva. Paralelamente, da lugar a un proceso de fertilización e inculturación por el que viene a desarrollarse un esquema de pensamiento dual en la conceptualización de lo artístico: filosófico y teológico.

De este modo, la teoría artística en su formulación aristotélico-tomista lleva implícita, en cuanto que forma de conceptualización teórica específica basada en una operación de metaforización, una serie de implicaciones conceptuales y epistémicas propias. A nivel de concepto, el proceso es dual: si por una parte el universo epistemológico se enriquece como consecuencia de la especificación que experimenta el concepto "prestado" en el dominio artístico, a cuyas características y sistema se acomoda[2], mediante este mismo proceso el universo epistémico se recategoriza: la proyección del concepto asociado sobre los conceptos específicos del dominio artístico da lugar al establecimiento de relaciones de analogía semántica a nivel individual, en virtud de las cuales éstos asumen ciertas características conceptuales y connotaciones asociadas que quedan incorporadas a su propia dimensión epistémológica. Estas implicaciones a nivel conceptual y epistémico tienen su correspondencia desde el punto de vista terminológico, junto a la incorporación de nuevos términos al vocabu-

[1] Es precisamente este fuerte componente cognoscitivo inherente a la metáfora lo que explica su uso generalizado como parte de los procesos teóricos de las disciplinas, tanto científicas como humanísticas.
[2] Sirva de ejemplo el concepto de Naturaleza que se integra en la dimensión epistémica de la teoría artística como objeto de imitación, fuente de inspiración y modelo de actuación.

lario específico teórico-artístico, otros experimentan una densificación semántica, ampliando su esfera de significados, tanto conceptuales como pragmáticos. Pero no es en el nivel del concepto individual donde se encuentra el mayor valor heurístico de la metáfora, sino en su capacidad para configurar verdaderos sistemas de conceptos y ámbitos de relación que adquieren identidad y autonomía, espacios semánticos de significación donde los conceptos y sus términos, procedentes de un mismo sistema de pensamiento o bien implicados en la explicación de un determinado aspecto de la realidad artística, se definen y adquieren un significado propio y específico. Estos sistemas funcionan como verdaderos espacios de entendimiento en la compresión del hecho artístico, y es precisamente en este contexto donde se nos revela la verdadera fuerza creadora de la metáfora.

Sin embargo, la reflexión teórica sobre las artes como proceso evolutivo que se desencadena a partir de siglo XV posee una especificidad propia, que condiciona la naturaleza de su realidad epistémica y, por tanto, el carácter que adquiere la teorización artística que consideramos. Un estudio del proceso teórico-artístico nos lleva a identificar una serie de fenómenos complejos que operan conjuntamente, y que si bien constituyen la peculiaridad específica de la teoría artística, también son el origen mismo de la mayor parte de sus ambigüedades conceptuales y terminológicas. La construcción de la dimensión epistémica es consecuencia de un proceso en el que los distintos sistemas teóricos, formulados desde la aproximación individual de cada autor, confluyen y se integran en una estructura general que adquiere sustantividad propia. Paralelamente a esta construcción, sin embargo, se produce un proceso de *diversificación* y *redefinición*. La redefinición conceptual se genera por la concurrencia sobre un mismo concepto teórico de una diversidad de aproximaciones que, desde distintas concepciones del hecho artístico, lo definen, dando lugar a desviaciones y reinterpretaciones, a veces sólo marginales, que acaban afectando a su entidad epistémica y extensión semántica. Esta estructura epistémica y conceptual que surge desde la reflexión específicamente artística no se configura, por tanto, como una estructura unitaria o como un cuerpo de conceptos más o menos homogéneos, sino como una estructura flexible donde los conceptos difícilmente pueden ser considerados al modo de la Lógica tradicional en cuanto que entidades bien delimitadas, sino como categorías amplias, de bordes "borrosos", llegando a convertirse en verdaderos *nudos* constituidos por una diversidad de especificaciones conceptuales particulares y redefiniciones que mantienen relaciones entre sí. A su vez, el proceso de teorización da lugar al fenómeno contrario, la *integración* y *asimilación* bajo una misma unidad conceptual o categoría semántica de conceptos en sí diferenciados. La complejidad desde la que se configura esta dimensión conceptual y epistémica tiene su correlato, nuevamente, en lo lingüístico y terminológico, complejidad que es consecuencia, sobre todo, de la concurrencia en la designación de los conceptos y de la reutilización de los términos en contextos significativos diversos.

Pues bien, es sobre este espacio epistemológico diversificado y constituido por conceptos integrados y redefinidos, con frecuentes asimilaciones conceptuales y deslizamientos de sentido, sobre el que viene a proyectarse y en el que se integra como realidad teórica específica esta conceptualización aristotélico-tomista. Se establece así una relación dual: la teorización aristotélico-tomista participa como proceso teórico específico en esta construcción en los mismos términos definidos, contribuyendo a su diversificación y redefinición; pero, al mismo tiempo, este espacio epistémico y el propio funcionamiento teórico condicionan, como hemos apuntado, la forma en la que ésta se manifiesta, igualmente diversificada en cada uno de los discursos teóricos en los que es objeto de formulación diferente, experimentando, a su vez, las mismas ambigüedades y deslizamientos de sentido.

Por otra parte, su estudio no deja de ser revelador para la teoría artística, ya que la proyección de este sistema de pensamiento asociado pone de manifiesto cuáles eran los principales puntos de inestabilidad y ambigüedad conceptual en el primer tercio del siglo XVII, momento en el que Pacheco escribe su tratado sobre la *Pintura*.

2. *El Arte de la Pintura*: especificidad de un discurso teórico en función cognitiva.

El *Arte de la Pintura*, sin dejar de integrarse en este sistema teórico-artístico que se vincula al pensamiento aristotélico-tomista, adquiere una entidad propia al mismo tiempo que desempeña una función cognitiva. Ambos aspectos, formulación e interpretación particular y función cognitiva, se encuentran implicados en lo que constituye la especificidad principal del *Arte de la Pintura*, su propia condición como discurso teórico de las artes y, de un modo concreto, como discurso teórico de la *Pintura*[3]. Esta especificidad del *Arte* como discurso teórico reside tanto en el tipo de construcción que lleva a cabo Pacheco, construcción teórica y construcción discursiva, como en la polivalencia de la misma obra, sistematizada según una multiplicidad de objetivos contextuales[4].

Como sistematización teórica, el *Arte de la Pintura* es producto y al mismo tiempo reflejo del carácter específico con el que la teoría artística se manifiesta en el siglo XVII. Fco. Pacheco desarrolla y construye un sistema teórico integrado en el que vienen a confluir una diversidad de sistemas conceptuales y formulaciones teóricas vinculadas, a su vez, a distintos marcos y pensamientos teórico-artísticos, y cuyos principios no son en sí coincidentes pero que se asimilan en una unidad de pensamiento doctrinal; no es el *Arte de la Pintura* una mera compilación ecléctica,

[3] Subrayamos este punto por el interés que muestra Fco. Pacheco en dejar claro que su obra teórica lo es de la Pintura y no de la generalidad de lo artístico, convirtiéndose, de este modo, en núcleo epistémico de todo el desarrollo teórico. En esto reside, según el propio autor, su condición de novedad en el contexto teórico hispánico. (PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, p. 67).

[4] Véase la *Introducción* que precede al discurso teórico. (PACHECO, F.: ob., cit., pp. 65-70).

Pacheco asume y pone de manifiesto[5] su labor teórica, mediante la que define conceptos, codifica términos y construye sistemas. Por su parte, junto a esta integración y construcción, la polivalencia de objetivos diversifica la propia teoría y condiciona el nivel comunicacional[6].

En lo que concierne a la diversificación teórica, el *Arte de la Pintura* es la conjunción, en primer lugar, de un descenso de un discurso propiamente conceptual y definicional a través del cual se construye y define el concepto mismo de *Pintura*; en segundo lugar, de un discurso metodológico, que se configura como una teoría del *deber hacer* o *pragmateia* y en en el que se formulan conceptos axiomáticos directivos fundamentados en la categorización y sistematización teórica de lo que se ha venido a considerar perfecto y verdadero; formulación metodológica que tiene su origen, tanto en una voluntad de didactismo pedagógico, como en un propósito de regeneración de lo artístico que se concretiza en la conveniencia y perfección que se reconoce en una pintura normativa regida por reglas y preceptos; y en tercer lugar, de un discurso de dignificación y ennoblecimiento de la *Pintura* que adquiere entidad propia como desarrollo teórico. En cada uno de estos tres discursos o diversificaciones teóricas la conceptualización aristotélico-tomista va a tener una presencia e influencia efectiva.

Pero también es cierto que al mismo tiempo que sistematiza, Pacheco compila y expone. Como construcción discursiva, el *Arte de la Pintura* es un texto multivocal, una verdadera construcción *mosaica* de fragmentos textuales que constituyen ese aparato de autoridad en el que Pacheco fundamenta o contrasta su propia doctrina, recogiendo, de este modo, casi más de dos siglos de teorización artística. Pero esta realidad intertextual, que es la que realmente construye al *Arte de la Pintura* en cuanto que discurso, no se limita a lo meramente teórico, sino que integra desde la formulación poético-literaria de la que es objeto el hecho artístico y que se desarrolla en paralelo a la sistematización teórica y doctrinal, hasta la anécdota jocosa y el mito más tópico. Es precisamente la conjunción de todos ellos en un espacio de teorización particular y concreto, lo que otorga verdadera especificidad al *Arte,* ya que junto al desarrollo de un sistema doctrinal propio, se convierte en gran expositor tanto de la variedad de la teoría y literatura artística como del mismo funcionamiento de la teorización sobre las artes, según los principios de redefinición, asimilación e integración que tienen lugar en el espacio teórico general y que ahora se concentran en un único discurso, que viene a ser su proyección "a escala".

[5] En sucesivas ocasiones, Pacheco realiza aclaraciones o especifica aspectos conceptuales y terminológicos en los que se revela su interés por poner en evidencia que lo expuesto y desarrollado en el *Arte de la Pintura* no es una mera recopilación de datos sino una doctrina propia con una intencionalidad precisa.

[6] En este sentido, Pacheco sigue como principio fundamental la adecuación, adecuación al carácter divulgativo desde el que concibe el *Arte de la Pintura*; adecuación al nivel intelectual que presupone en sus interlocutores; adecuación, en última instancia, al didactismo que forma parte de su propia teoría. En cualquier caso, Pacheco encuentra en la metáfora un instrumento atractivo, eficaz y, al mismo tiempo, didáctico en sí mismo.

3. El principio de analogía semántica: la metáfora "genésica".

Este sistema teórico-artístico vinculado conceptualmente al pensamiento aristotélico-tomista es dual en su condición metafórica; si por una parte es una forma de teorización determinada que tiene su base en una operación de metaforización, sea ésta expresada de un modo explícito o implícito en los discursos, a su vez, se asienta sobre un principio común que lleva implicado o que es en sí mismo un pensamiento metafórico de la realidad artística, principio que también se desarrolla en el discurso de acuerdo con un esquema de analogía semántica, y que no es otro que el símil comparativo que se establece entre la actividad creadora del arte y del artífice y la actividad creadora de la Naturaleza y de Dios, según la argumentación del mismo escolasticismo. Desde el punto de vista de la teoría artística, viene a ser una relectura en términos de verdadera semejanza y emulación del concepto de *mimesis* que se encontraba implicado en la teorización escolástica, es decir, el principio, según el cual, el arte, en su generalidad, sigue el modo de obrar de la Naturaleza, o lo que al fin y al cabo viene a ser lo mismo, el arte es *como* e imita a la Naturaleza en su condición de principio activo de generación y creación (Naturaleza *agens*)[7]. Es a este pensamiento, por el que se concibe y define el proceso de creación artística como una "génesis" o acto de creación, al que hemos llamado metáfora "genésica" aristotélico-tomista, a su vez, funciona como principio axiomático y como criterio de argumentación teórica, determinando la propia teorización y sistematización, cuyas implicaciones vienen a sumarse a las que son específicas funcionamiento de la metáfora.

La relación *Naturaleza-Dios* en el pensamiento escolástico, definido bajo una misma categoría conceptual[8], genera en el contexto específico de la teorización artística un doble esquema de comparación *y* emulación –que veremos diversificarse en

[7] "La razón por la que el arte imita a la naturaleza, es que la representación interior artificial y también el arte proceden del mismo modo que la propia naturaleza en la producción de cosas artificiales. Y si queremos saber por qué la naturaleza es imitable, lo es porque un principio intelectivo la guía hacia su propia finalidad y en sus acciones....; y como el arte observa esto mismo en su procedimiento, sobre todo con la ayuda de la citada representación interior, la naturaleza puede ser imitada por él, y el arte puede imitar a la naturaleza". (ZUCCARI.: *Idea* (1607), citado en PANOFSKY, E.: *Idea*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1985, p. 82); "Mas yo, si la considero facultad, diré, que la Pintura es quien artificiosamente imita a la Naturaleza, porque mediante su ingenioso artificio, vemos, y entendemos todo lo que con la misma verdad nos enseña y demuestra la propia naturaleza, de formas, cuerpos, afectos y casos". (CARDUCHO, V.: *Diálogos de la Pintura*, Turner, Madrid, p. 151); "... y además, para que con esta representación, imitando casi a Dios y emulando a la Naturaleza, pudiera producir innumerables cosas artificiales semejantes a las naturales, y por medio de la pintura y de la escultura...". (ZUCCARI: *ob. cit.*, citado en PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 81); "De donde se infiere, claramente que la pintura es arte, pues tiene por exemplar objetivo, y por reglas de sus obras, a la mesma naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas y esto hace valiéndose de la geometría, aritmética, perspectiva y filosofía natural, con infalible y cierta razón". (LOMAZZO.: *Tratatto de la Pittura*, citado en PACHECO: *ob. cit.*, p. 76). Véase cómo del paralelismo de la primera definición de Zuccaro, tomado literalmente de la *Summa* tomista, se pasa al concepto de imitación; y a su vez, cómo se sistematiza en cuanto que principio constitutivo de la teoría artística en las definiciones de Carducho y Lomazzo.

[8] Véase más adelante.

todos sus aspectos y que se manifiesta de un modo explícito–[9], proyectándose esta relación de semejanza tanto sobre la Naturaleza (*agens*) como sobre el mismo Dios. Este pensamiento no es nuevo en el ámbito de la teoría y de la literatura sobre el arte; desde el punto de vista del esquema comparativo que se establece con los conceptos propiamente teológicos, se integra en una tradición de pensamiento sobre lo artístico vinculada al "mito" conceptual del *Deus Artifex y del Artifex divinus* y la relación que entre ellos se establece, del que viene a ser nueva formulación.

A su vez, este principio general de *mimesis,* siguiendo un desarrollo argumental lógico, se individualiza en una serie de conceptos específicos, dando lugar a un triple esquema de analogía semántica y que se proyecta sobre los distintos aspectos implicados en el proceso de creación artística: actividad y modo, producto de creación y principio-agente o elemento activo-creador, con los que viene a establecerse las relaciones de analogía desde la perspectiva filosófico-teológica.

4. Conceptualización metafórica: diversificación y pluridimensionalidad de la metáfora.

Si desde el punto de vista de su condición teórica este sistema de pensamiento se integra en el espacio epistémico general en el que tiene una implicación efectiva pero asumiendo su misma especificidad, también desde el punto de vista de su condición metafórica la sistematización aristotélico-tomista mantiene una relación de interacción con otro de los aspectos que configuran el carácter específico de la teorización sobre las artes: la pluralidad que adquiere la dimensión de la metáfora en la generalidad de los discursos teórico-artísticos y que, desde un punto de vista particular, viene a proyectarse en los discursos teóricos vinculados a este sistema de pensamiento, que tiene su base metafórica y teórica en lo que hemos dado en llamar la metáfora "genésica". Esta multidimensionalidad metafórica se hace efectiva como forma de conceptualización y como imagen y figura en función metafórica o retórica, propio de la tendencia también específica de los discursos teórico-artísticos a la literarización y al retoricismo; multidimensionalidad metafórica que incide, a su vez, en la diversificación de este sistema de pensamiento en el contexto general teórico-artístico según las diversas formas que adopta en cada uno de los discursos la conceptualización de lo "genésico" y, la definición y determinación de los conceptos relacionados[10]. Si bien las distintas formulaciones son causa de diversificación, en su concurrencia, tanto en el espacio teórico-artístico general como en un mismo discurso, contribuyen a la definición desde distintos puntos de vista del hecho artístico y a la recategorización de los conceptos, lo que por otra parte no deja de estar exento de cierta ambigüedad y tensión.

[9] Véase la nota y el esquema de comparación y emulación dual en la definición de Zuccaro. Véase también la nota 66 en relación con la definición metafórica de la Pintura por parte de Fco. Pacheco.
[10] Por su parte, en cuanto que pensamiento que se asocia a una conceptualización determinada de la realidad artística, integra y se integra en una diversidad de formulaciones con las que concurre.

Desde el punto de vista de la integración de lo filosófico-aristotélico y lo teológico en el pensamiento escolástico, que, según hemos dicho, da lugar a un doble esquema de emulación que se hace explícito, ambos sistemas confluyen en la explicación de lo "genésico"[11]. De este modo, en el *Arte de la Pintura*, junto a la formulación aristotélica:

> *Demás desto ha de usar el pintor estas líneas proporcionadas con cierto modo y regla, la cual no es otra que aquella que usa y con que procede la misma naturaleza en hacer un compuesto (como enseña la filosofía) que primero presupone la materia, que es una cosa informa e indiferente, y después introduce en ella la forma, que la determina al ser deste o de aquel compuesto. Así el hace el pintor, el cual toma una tabla o lienzo que en la haz no muestra sino una superficie o un llano, informe e indiferente a recebir esta o aquella forma, y con el yeso o carbón la determina, lineando y dibuxando contornos*[12].

encontramos la formulación propiamente teológica:

> *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 (...). Sacó Dios a luz cuanto vemos, imitando su idea; en tanto pintor, en cuanto que 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 imágines vivas de los objetos que representan*[13].

A su vez, el carácter metafórico de este pensamiento implicado da lugar a que junto a la sistematización y determinación conceptual propiamente teórica (diversificada), que asocia mediante una operación de metaforización un sistema de conceptos específicos, se superponga y se integre en un mismo discurso de teorización artística

[11] Redefiniendo desde una doble sistemática, como se verá, los mismos conceptos artísticos a nivel individual.

[12] LOMAZZO.: *ob. cit*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 81.

[13] PACHECO, F.: ob., cit., p. 284. (Discurso del jesuita D. Meléndez, autor sin identificar). En relación con la conceptualización metafórica asociada al pensamiento teológico, lo que tiene lugar es un trasvase, no sólo de la sistemática conceptual, sino de la misma metáfora cognoscitiva, utilizada por la escolástica con esta misma función: explicar, mediante el símil de lo artístico, su propia problemática teórica. Lo que se produce desde el punto de vista de la teorización artística es un cambio de dirección en el desarrollo argumentativo. El siguiente texto de Sto. Tomás puede ser elocuente: "Así, la casa preexiste en el espíritu del arquitecto y puede ser definida como "idea" de la casa. Porque el artista se esfuerza en imitar en la casa (real) la forma que él posee en su mente, y como el mundo no ha surgido por casualidad, sino que fue creado por Dios gracias al intelecto activo, necesariamente ha tenido que preexistir en la mente divina una forma, a cuya imagen y semejanza fue creado el mundo". (PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 39).

una formulación planteada en términos de verdadera metáfora. Así, junto a la definición teológica anterior encontramos las siguientes, en las que se pone de manifiesto la conceptualización propiamente metafórica asomada al concepto del *Deus Artifex:*

> *(...) pues estando el cuerpo de Adán hecho (como ellos dicen) de escultura, el soplo del señor, dándole vida, lo pintó y retocó de variedad de colores poniendo lo blanco, lo negro, lo roxo y todos los demás mesclados entre sí, haciendo una perfetísima encarnación mate, y abriendo divinamente sus ojos, dando el color de la barba y cabello con tanto lumbre (...)*[14].

> *Es Pintura de la mano de Dios, que pintó cielo y tierra con figuras tan hermosas, que no ai pincel como los de la luz del Sol, cuyos rayos (que son las pinceladas) hazen en el aire, por medio de las luzes, hermosisima Pintura*[15].

o las siguientes, en relación con la actividad del artífice, bien como parte de la sistematización teórica de Pacheco:

> *Y parece ser esta difinición derivada de lo mesmo que pasa en la naturaleza: porque así como el engendrar los hijos es hacer unos retratos vivos, que como en tabla dispuesta, por su virtud secreta, los va figurando semejantes a su principio, desta manera el pintor que imita, mira al original, y por la obra de l´arte pasa sus figuras en la imagen que hace*[16].

Bien como formulación específica del discurso poético-literario que se desarrolla paralelamente a la sistematización teórica, y que desde un punto de vista ya puramente retórico, manifiesta la misma conceptualización "genésica" de la teorización aristotélico-tomista, se pone así de manifiesto, en buena medida por su inclusión en la misma construcción tratadística, la existencia de un esquema de pensamiento artístico común[17]:

> *Dellos naturaleza solamente/ imitada se vio, de ti vencida/ (artífice excelente) que tú en lo figurado espiras vida/ y las famosas obras de su mano/ a perfeción más alta la reduces/ y la arte a soberano/ y ser casi divino la introduces*[18].

> *No de nuevo criando/ Sí, empero, produziendo/ Formas, que sin hablar están viviendo/ Formas, que sin vivir, están hablando/ A vozes de tus lineas aclamando, Vicencio nos dio vida*[19].

---

[14] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 89.

[15] CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, p. 28. Por su parte, el recurso a la metáfora del *Deus Artifex* en distintas formulaciones y sistemas de pensamiento, utilizada cada vez con un criterio argumental diferente, como en su versión de *Primus Artifex*, a través del cual se "reivindica" la prioridad genealógica de la escultura o de la pintura, lo que nos viene a poner de manifiesto es su condición de imagen en sí misma metafórica que se reutiliza y trasvasa, el nudo de relaciones que lleva implicado, reinterpretándose en cada ocasión según los diversos intereses.

[16] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 135.

[17] Esta inserción de lo poético-literario en los discursos propiamente teóricos la encontramos no sólo en *Arte de la Pintura*, también en los *Diálogos...*, de V. Carducho, de donde procede el segundo de los contextos.

[18] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 339. Fragmento de la *Silva* de Antonio Ortiz Melgarejo del hábito de S. Juan al cuadro del *Juicio*.

[19] CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, p. 14. Fragmento del elogio poético de José de Valdivieso a Vicencio Carducho, *Protógenes deste siglo*.

Si atendemos al segundo de los contextos la relación entre los procesos de creación se resuelve como formas de acción paralelas donde lo artístico mantiene su diferencia y especificidad respecto del proceso de "génesis" propiamente dicho. Esta distinción también se encuentra en la sistematización teórica, así Pacheco afirma: *Han de hacer distinción desta obra que Dios hizo como Criador, y de la naturaleza y del arte. Pues según ha dicho la difinición en el capítulo pasado, la pintura es arte que imita con líneas y colores*[20]; y según la definición de V. Carducho[21], la *Pintura* imita a la naturaleza, pero la imita *artificiosamente*. Esto va a dar lugar a lo que podríamos llamar un cierto "vaivén" en el mismo carácter de la relación de analogía que se establece entre los conceptos, y que va desde la equivalencia, en la que se mantiene la relación analógica y la concepción metafórica, hasta una verdadera proyección e identificación conceptual; lo cual no deja de tener su importancia, ya que al integrarse en un desarrollo propiamente teórico tiene una influencia efectiva en la definición y determinación de los conceptos[22].

A su vez, la dualidad entre una formulación específicamente teórica y la conceptualización metafórica de la que es objeto este pensamiento genésico, en sí metáfora de la realidad artística, da lugar a una misma diversificación de los conceptos y términos que, vinculados desde un punto de vista conceptual, concurren en la definición y designación de los conceptos propiamente artísticos. Junto a los específicos asociados de la sistemática filosófico-teológica, confluyen una serie de conceptos y términos metafóricos no específicos pero que vienen a desempeñar, en virtud de esta condición, la misma función recategorizadora en el discurso de teorización artística, a los que se añaden las imágenes y términos también metafóricos pero planteados desde un punto de vista ya puramente retórico y vinculados a un discurso sin pretensiones de conceptualización teórica determinada.

II. DIVERSIFICACIÓN, REDEFINICIÓN CONCEPTUAL Y SISTEMAS METAFÓRICOS.

Como expusimos en el inicio, el sistema de pensamiento aristotélico-tomista, diversificado teórica y metafóricamente, en su proyección sobre el hecho artístico no es neutro. La dualidad de su condición metafórica (forma de conceptualización espe-

[20] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 89.
[21] Véase la nota 7.
[22] En lo que concierne a la relación de semejanza que se establece entre la actividad creadora de Dios y del artífice, que como hemos visto no es nueva en la literatura y teoría sobre el arte y las artes, parece existir una cierta controversia y falta de consenso en cuanto a su uso para la teorización de lo artístico. Así, en una de las apostillas de Jáuregui al discurso de Pacheco, leemos lo siguiente: "Todo cuanto tocare en ideas y fantasías semejantes no ha de haber quien guste de leerlo, ni que Dios es pintor, etc. Porque lo particularísimo del pintor es representar a los ojos mortales con solos colores villas y campos y en lo executado por el Criador no hay esto, sino lo contrario". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 282).

cífica / pensamiento metafórico implicado) incide de un modo efectivo, tanto en lo epistemológico, en virtud de la definición y determinación conceptual que se realiza mediante la proyección de los conceptos asociados, como en la misma sistematización teórica, al hacer de la semejanza y emulación *arte/ Naturaleza-Dios,* el criterio de argumentación teórica y la base axiomática de su pensamiento.

1. Imitación, representación y actividad artística.

Tomando como punto de partida el esquema de emulación que se establece entre las artes y la Naturaleza propiamente dicha, uno de los aspectos que se redefine, o mejor, se reorienta en el espacio teórico-artístico es, precisamente, esta relación, o lo que es lo mismo, el concepto de *mimesis*. La condición imitativa del arte respecto de la naturaleza, principio desarrollado y sistematizado desde la teorización renacentista, por el que la relación viene a establecerse entre la Naturaleza (*acta)* y la imagen artística de acuerdo con un criterio de semejanza figurativa y adecuación visual y formal[23], ahora se reinterpreta bajo el nuevo principio o criterio argumental, que los asume e integra en una misma argumentación teórica.

La analogía entre los procesos creativos, natural y artístico, se proyecta igualmente en la relación de analogía y semejanza que mantienen entre sí los mismos productos de creación; de este modo, la imagen artística se define bajo los términos de una "alter natura", una nueva realidad paralela con especificidad propia y diferenciada en cuanto que producto artístico, como hemos visto, pero sin que olvidemos que es la relación de semejanza figurativa que mantiene con el natural, precisamente en virtud de su configuración de acuerdo con los criterios anteriormente mencionados, lo que posibilita dicha interpretación. Desde el punto de vista teórico, y siguiendo el desarrollo argumental, se define un concepto de imitación y se establece un sistema de representación que se van a categorizar como perfectos. Para realizar la misma actividad generativa, y particularizando en la pintura, la imagen pictórica tiene que mantener la equivalencia con el *efecto* de Naturaleza en su integridad constitutiva, es decir, conjuntar, de acuerdo con los conceptos de la filosofía natural aristotélica, *lo sustancial* (*la forma*) y *lo accidental*, no sólo porque la realidad natural sea así, sino porque así es como opera la Naturaleza[24]. A su vez, el criterio de semejanza implica el parecido

[23] Dentro de este principio general, a lo largo del desarrollo teórico se suceden distintas formulaciones sobre el tipo de relación que la naturaleza y la imagen artística mantienen y deben mantener, proyectándose en una diversidad de posiciones estéticas y metodológicas que se enmarcan en este contexto de redefinición y diversificación que hemos definido como específico de la teorización artística.

[24] "Y así, no se puede decir que el escultor imita con su arte la naturaleza perfectamente porque parece que no se fatiga en otra cosa que en hacer que su figura tenga la misma medida que la natural, que él imita en su forma, y así antes parece que la hace igual que semejante. Porque dicen los filósofos que en la cantidad no se halla propiamente semejanza, mas solamente en la calidad, y los colores que añade el pintor, son calidad y son también accidentes que llegan la pintura a la perfección. Porque cualquiera cosa que sobreviene a la compuesta de materia y forma, es accidente, y así muestra con más perfección los afectos y pasiones".

visual, o lo que es lo mismo, la apariencia de realidad. Es esta conjunción lo que se define como imitación y representación perfecta y verdadera por semejante con el natural y , a su vez, lo que Pacheco sistematiza como el fin de la *Pintura*[25]. De este modo, se define un sistema de representación que integra tanto al *debuxo* como al *color (colorido)*, asumiendo cada uno de ellos, de manera sintomática, una función figurativa de acuerdo con las categorías aristotélicas mencionadas[26]. El color, como concepto artístico, es objeto de una verdadera recalificación, en virtud, de esta función representativa que se le asigna, así como por la capacidad que en sí tiene para procurar semejanza visual y formal; recalificación que en el *Arte...* se traduce teórica y estéticamente en una verdadera valoración del componente cromático, teniendo al mismo tiempo una proyección metodológica efectiva[27]. Por su parte, el parecido visual conducido hasta el extremo, no sólo implica llevar a sus últimas consecuencias la emulación Arte-Naturaleza[28], sino también la integración de la concepción ilusionística de la *mimesis*, o lo que es lo mismo, el engaño visual, en el concepto de imitación artística. Este ilusionismo, que también se define como fin de la *Pintura*[29], acaba desembocando en lo que podríamos llamar un naturalismo "radical" que desintegra la propia cualidad de lo pictórico; así, Pacheco afirma: *la mejor pintura y más digna de alabanza y estima, es la que no lo parece, porque dexando de ser pintura es viva*[30]. Este naturalismo, definido desde el ilusionismo....., se convierte en valor fun-

(LOMAZZO.: *ob. cit.*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 124); "Al cual fin los pintores nos llegamos y acercamos más perfectamente que los estatuarios, porque ellos no pueden dar a una figura otra cosa que la forma, que es el ser; mas nosotros, demás desto, la ornamos del buen ser. Esto es, que juntamente, fingimos la forma compuesta de carne donde se dicierne la diversidad de las complexiones...". (PINO.: *Diálogo de la pintura*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 132). Igualmente explícito resulta Carducho en la comparación de los procesos "creativos" y la relación que, a partir del mismo, se establece entre los productos respectivos: "... porque dezimos, que el Pintor semeja a la naturaleza, que segun los Filosofos, ella supone la materia, y después la forma el Pintor (en su esfera haze lo mismo) que supone por materia las colores y el dibujo por la forma; con que lo uno con lo otro constituyen la cosa perfecta". (CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, p. 249).

[25] "Y (la causa final) es exprimir cualquiera cosa por forma y semejanza, mediante la imitación"; "...y se viene a conseguir, con suma perfeción, el fin deseado en la pintura; mostrándonos en el plano las formas y figuras fingidas, tan al vivo, que realmente parecen, por la semejanza de la verdad, que tienen cuerpo y movimiento; y con deleite y satisfación del ánimo dexan engañada". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 424 y 389). El primero de los contextos es una reformulación personal de Pacheco sobre el discurso extraído de las *Due Lezzione...* de B. Varchi (1546), aportando, de este modo, su propia interpretación. En relación con la consideración de este tipo de representación e imitación como perfecta; véase la nota anterior y también la nota 89.

[26] "...de lo qual están libres las pinturas sin estos dibujos y estampas, que si son buenas, y de grandes hombres en la Pintura, tienen en la opinión de los doctos en ella la misma estimación que si estuvieran coloridas, porque el dibujo es lo sustancial, y el colorido lo accidental". (CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, p. 247). Véase también en este sentido la nota 25 y la 43.

[27] "En conclusión, procurará el pintor con todo estudio, ser valiente coloridor, pues en esto consiste la última perfeción de l´arte". (LOMAZZO.: *ob. cit.*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 82). "Y ya que convengan ambas artes en la forma esencial, que es en el debuxo, acreciéntase la práctica de los colores, con que se imita la variedad de las tintas...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 137).

[28] PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 85.

[29] Véase la nota 26.

[30] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 420.

damental de categorización, en concepto crítico que rige en el enjuiciamiento de las representaciones artísticas y en categoría estética[31].

Estos mismo conceptos que se categorizan de acuerdo con el principio de semejanza y emulación, definidos, a su vez, como la finalidad propia de la *Pintura* e insertos en un esquema de valoración estética y enjuiciamiento crítico, son los que se constituyen, desde el punto de vista de la sistematización metodológica, en los conceptos axiomáticos directivos que guían la actividad del artista. De este modo, la analogía que se establece entre los procesos creativos, natural y artificial, mediante la cual se define y conceptualiza la propia actividad del artífice como agente inmediato de la "génesis" artística, también la determina y condiciona: por una parte, desde el punto de vista de unas categorías de valor axiomáticas, establecidas desde este criterio de naturalismo pictórico a las que tiene que ajustar su actividad "creadora": por otra, la relación de semejanza se proyecta sobre la misma realización efectiva del producto artístico: el artista no sólo realiza la misma actividad "creativo-generativa", de modo que sus pinceles pueden ser definidos como *otra naturaleza*[32], y no sólo construye un producto equivalente y semejante que, de acuerdo con el ilusionismo que se postula, llega a confundirse con el mismo natural, sino que, además, obra con el mismo modo y procedimiento. Este procedimiento, criterio descriptivo de una realidad de hecho, tanto desde el punto de vista de la actuación artística[33] como del funcionamiento del propio arte[34], se convierte en axioma directivo en una teoría del *deber hacer*[35], al tiempo que el *modo de la naturaleza* pasa a constituirse en *regla y exemplo* para el arte, e implicativamente, para el artífice[36].

2. Proyección conceptual y redefinición epistemológica.

Desde el punto de vista epistémico, la relación de analogía semántica que se establece a nivel individual entre los conceptos asociados y los conceptos artísticos (que como hemos apuntado no es uniforme) lo que realmente viene a poner en relación son dos nudos conceptuales. Sobre el nudo conceptual artístico *pintura* y *debu-*

[31] La perfección de *la mimesis*, de acuerdo con estas categorías de semejanza e ilusionismo visual, no se entiende como reproducción mimética; de hecho, se resuelve desde el punto de vista teórico y metodológico, en tensión con el criterio de "perfeccionamiento" del natural, que se lleva a cabo mediante racionalización y regulación de la representación artística, sin que sea advertida contradicción en ello.

[32] "¿Qué diremos, pues, del gran Ticiano, fuente del colorido, cuyos pinceles son otra naturaleza?". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 523).

[33] " ...porque cuando un pintor forma una figura, comienza del centro, como enseña la naturaleza, en el orden de su obrar; que de las cosas simples viene a las mixtas. Así ordena primero los güesos y luego cubre de carne, distinguiendo los músculos de las venas, las ligaduras de las demás partes, reduciéndolo todo por verdadero camino a su entera perfeción. (PINO.: *ob. cit.*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 133).

[34] Véase en la nota 7 la definición de Zuccaro.

[35] "En que 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...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 81). Cfr. también en este sentido la relación establecida por Carducho (nota 25) en términos de paralelismo únicamente

[36] Véase en la nota 7 la definición de Lomazzo.

xo, conceptos redefinidos, diversificados y vinculados por el propio proceso de teorización (como veremos de un modo específico a continuación) se proyecta el nudo conceptual filosófico-teológico integrado por el concepto aristotélico *Naturaleza-Forma* que, a su vez, forma entidad conceptual con el concepto escolástico *Naturaleza Universal-Dios-Entendimiento*, reformulación del primero desde la perspectiva teológica. En la filosofía natural aristotélica, los conceptos *naturaleza y forma,* además de identificarse conceptualmente, mantienen entre sí una relación implicativa y son duales, ya que integran las categorías de *sustancia-esencia*, es decir, elemento componente constitutivo, y *principio activo* o elemento de generación[37]. La *forma-eidos* aristotélica, en su relación consustancial con la *materia* como partes constitutivas del *compuesto natural* (la naturaleza *acta* considerada individualmente), es tanto su *sustancia-ser o naturaleza particular*, como su mismo *principio activo generador*, es decir, aquello que la determina dándole el *ser*. Por su parte, la *Naturaleza*, junto a su condición de naturaleza *acta*, se entiende también como la *forma-principio activo*, es decir, la naturaleza (*agens)* que da el *ser o sustancia-forma* a las cosas de la naturaleza o (*compuesto natural),* que vienen a ser *efecto* suyo.

En la argumentación teológica se mantiene esta dualidad en la determinación de las categorías conceptuales, pero situando los conceptos (teológicos) ya en una dimensión metafísica-trascendente cristianizada e identificando el principio generativo con el mismo Dios. A su vez, la actividad genésica se define bajo la categoría de *universalidad*, o lo que es lo mismo, bajo la facultad de creación absoluta[38]. Esta actividad genésica se resuelve tanto desde el punto de vista natural, por el que Dios se define como la *Naturaleza Universal* que engendra todas las cosas, o bien como orden racional que guía a la *Naturaleza* en su obra de creación; como desde el punto de vista cognoscitivo según el cual la *Idea (esencia-forma universal) de Dios* posee en sí la potencialidad del ser universal *Entendimiento-(Idea de Dios) Numen* o espíritu creador[39]. Por su parte, *las ideas o formas interiores,* conceptos ya propiamente intelectivos situados en la facultad cognoscitiva del sujeto individual que, según la doctrina agustiniana, es especie y modelo del intelecto de Dios, adquieren una dimen-

[37] TATARKIEWICZ, W.: *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 268.

[38] Es así como se entiende y como se trasvasa el sistema, tal y como se expone en esta serie de definiciones: "... y porque este nombre de naturaleza es una voz tan general y tan repetida en este libro y que no sólo abraza todas las cosas naturales, que en este mundo criado tienen ser específico, sino que se estiende hasta sinificar la esencia divina (...); en cuatro maneras se toma aqueste nombre naturaleza: la primera por lo que es dios, que es principio y causa primera de todas las cosas; lo segundo, por lo que es la sustancia de las cosas, que es cualquiera cosa natural, que tiene ser específico, y ésta se dice particularmente naturaleza (...). Pues digo así: que la pintura que da precetos para imitar, los da para imitar a la segunda naturaleza que llamamos particular (...). Y así la difine Aristóteles: 'Naturaleza es un principio y causa de mover al compuesto natural, en quien está principalmente por sí, y no según accidente'". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 134).

[39] Véase en este sentido el contexto del jesuita Diego Meléndez que hemos expuesto anteriormente como ejemplo de definición teológica.

sión trascendente al concebirse como *especies impresas* que participan de la *idea divina o forma universal potencial*[40].

Como vemos, este sistema filosófico-teológico en su proyección sobre el contexto artístico lleva implícito, en sí mismo, la diversificación y polivalencia de los conceptos que se asocian. La recategorización que desde el punto de vista teórico van a experimentar los conceptos propiamente artísticos viene a ser, por tanto, la conjunción de estas dos realidades epistémicas según su constitución específica[41], concurriendo las formulaciones y redefiniciones filosófico-teológicas, las que se operan en el ámbito de lo artístico y , en el caso que nos ocupa, las que lleva a cabo el mismo Pacheco.

3. El producto, sistemática composistiva y formal: primera "génesis" (dual).

Desde el punto de vista de la relación de analogía semántica que se establece entre el objeto artístico como *compuesto artificial* y el *compuesto natural*, *efecto* de la *Naturaleza*, la *pintura* se redefine teóricamente en su condición de entidad empírico-visual, condición que lleva implícita en sí misma una dualidad de concepto: objeto físico construido por el artífice, con realidad propia y efectiva en el mundo real, e imagen representativa de esta misma realidad natural, construida, a su vez, por elementos formales (*debuxo-línea, color)*. Esta duplicidad tiene sus propias consecuencias epistémicas, terminológicas y ambigüedades no exentas de interés, tal y como se reflejan en el *Arte....*

Desde la perspectiva que consideramos, la *pintura* asume la misma construcción ontológica del *compuesto natural,* cuyo sistema de partes componentes, *esenciales e integrales*, se trasvasa de un modo literal y completo, y cuyas categorías vinculadas, *materia-forma, sustancia-accidente*, se proyectan con la misma literalidad sobre sus propios elementos constitutivos (*debuxo-color*), estableciéndose, de esta forma, una correspondencia exacta con la sistemática propiamente artística que se genera, y por la que, al mismo tiempo, la *pintura* se define implícitamente como un verdadero objeto empírico[42]. A su vez, la relación de semejanza y analogía (*opera-*

[40] La evolución del concepto de *idea-forma* y su identificación con la forma artística desde la sistemática aristotélica hasta la formulación que recibe en el pensamiento escolástico, se desarrolla en PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, pp. 22-43.

[41] Como pretendemos exponer, lo que se produce es un trasvase literal del sistema tal y como éste se configura en el pensamiento que se asocia, con sus diversas especificaciones conceptuales y relaciones, cuyas características, especificadas en lo artístico, son asimiladas. A su vez, se incorpora su misma diversificación terminológica. (Designaciones en cursiva).

[42] "Porque dice Aristóteles que en todas las cosas de la naturaleza (añado, y del arte) hay partes esenciales y partes integrales (...). Las esenciales son forma y materia; sea exemplo: el hombre es cosa natural, y consta de materia y forma, que es alma y cuerpo (...). Esta regla corre también en las cosas artificiales; que tampoco dexaría de ser un pintor valiente, teniendo forma y materia perfeta (...). Pues teniendo cada arte su forma y materia, que son partes esenciales, también las tiene la pintura y la escultura. La forma de ambas artes es el debuxo (aunque originalmente, como probamos, es de la pintura) y la materia será madera, barro,

ción de metaforización) deviene, en lo que se refiere a la definición de los conceptos implicados, en una verdadera asimilación conceptual, proyectándose directamente los conceptos filosóficos sobre los artísticos, que acaban identificándose[43]. No resulta extraño que, posteriormente, y bajo la influencia directa de Fco. Pacheco, Palomino establezca y sistematice desde el punto de vista teórico como parte de la definición de la Pintura lo que él designa terminológicamente como *composición física*[44]. La construcción en términos empíricos implicada en la conceptualización metafórica aristotélica acaba haciéndose así constitutiva del concepto de *Pintura*, no sólo como redefinición y especificación de los conceptos artísticos implicados, sino como tal estructura compositiva en sí misma[45].

Sin embargo, como hemos dicho, la *pintura* en cuanto que producto de la creación artística se redefine en su dualidad de objeto-imagen, manteniéndose en una cierta indeterminación y ambigüedad[46] esa doble condición a la que alude Palomino ya de un modo explícito y estableciendo las diferencias pertinentes cuando se refiere al *ser físico* y al *ser representativo* de la misma[47], en el discurso teórico de Pacheco las partes de la *pintura* como *compuesto artificial* son, igualmente, partes representativas. De este modo, podemos decir que esta sistemática compositiva, por la que el *debuxo-color* se asimila conceptualmente a la *materia-forma*, se duplica teóricamente en lo que podríamos llamar una "sistemática formal", que incide sobre la misma

cera y mármol; y la de la pintura, papel, lienzo, tabla y colores". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 130); "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 mesmos 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 relievo y viveza de las cosas. Y digo (no como dixo Lomazzo) que el debuxo, que son las líneas proporcionadas, era materia sustancial de la pintura; antes lo llamo forma sustancial". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 81-82). No podemos dejar de ver la originalidad de Pacheco en esta sistematización artística; por una parte, no hace falta decir que la definición aristotélica no se proyecta de un modo específico sobre las artes plásticas o visuales; por otra, este contexto que reproducimos es un añadido personal a la argumentación de Lomazzo sobre la que se construye esta parte del discurso. La corrección que realiza sobre la determinación terminológica y conceptual del autor italiano, nos muestra que Pacheco está realizando una verdadera interpretación (reinterpretación) y no un mero ejercicio de traducción.

[43] Véase las notas 25 y 27.

[44] PALOMINO, A.: *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, T. I, p. 111.

[45] La sistematización y definición de la pintura en estos términos no es nueva, ya la encontramos en Alberti, pero el florentino establece una diferencia explícita entre la pintura en cuanto que objeto y la pintura en cuanto que arte que resulta difícil encontrar en estos momentos, como vamos a ver. (PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 53).

[46] Decimos cierta indeterminación porque Pacheco a lo largo de su discurso alude en algunas ocasiones a esta diferencia, pero no llega a establecerse una distinción clara a la hora de sistematizar y definir los conceptos.

[47] PALOMINO, A.: *ob. cit.*, T. I, p. 110. A pesar de esta diferencia ya explícita en Palomino entre las dos realidades implicadas en el propio concepto de pintura debido a su condición de entidad empírico-visual representativa, lo que se define como *composición física* de la misma sigue integrando esta dualidad, ya que implica tanto a la pintura como ente físico como a la pintura en cuanto que realidad representativa; y, de hecho, la *forma-debuxo* sigue siendo, como vamos a ver en el *Arte...*, la forma de la pintura y la forma de la imagen representada.

duplicidad de los conceptos artísticos los cuales se redefinen, desde esta perspectiva, en su condición de elementos formales con una función representativa, según vimos. Al proyectarse sobre el concepto *debuxo* el concepto filosófico de *forma* en su dualidad implícita, es decir, *esencia-substancia* y *principio activo*, éste se define inevitablemente como *forma sustancial* de la Pintura (parte constitutiva y esencial) y también como su *principio activo artificial*, que como tal *causa* de ella, al mismo tiempo que la *determina* en su naturaleza y esencia; a su vez, el *debuxo* asume esta condición dual en cuanto que parte constitutiva de la imagen representada, que es en sí una figura o *cosa natural;* en consecuencia, el *debuxo* también es la *forma sustancial* y el *principio activo* de aquello que se representa. Así, encontramos contextos como el que sigue, en los que el concepto de *debuxo,* en una misma definición, se duplica: *Así como en las cosas naturales la forma es un principio natural que da ser a la cosa y la hace que sea en acto, y se reduzga a algunas de las especies, así el debuxo es un principal activo, artificial y esencial que da ser y forma a la figura, y la reduce a alguna de las especies particulares, para que se pinte y se esculpa (...) Y se puede definir así: el debuxo es un principio y causa de formar al compuesto artificial en quien está principalmente, y no según accidente*[48].

En lo que concierne al *colorido*, la situación es más compleja, llegando a darse no sólo una duplicación o cambio de posición en el sistema, como ocurre con el *debuxo*, sino una contradicción lógica en la definición del concepto. Por una parte, el color, en su condición de materia pigmentaria, es decir, *los colores o las colores*, no puede ser definido de otro modo que como *materia* de la *Pintura*; pero al mismo tiempo, subvirtiendo toda la logica del sistema filosófico, estos mismos conceptos son también, según la función representativa que asumen, los *accidentes-calidad*; y decimos subvirtiendo porque en cuanto que concepto filosófico lo accidental es lo que sobreviene al compuesto de *materia-forma*, de donde se deduce la contradicción implicada. Lo que en realidad se está poniendo de manifiesto es la indeterminación conceptual en la que se encuentra, ya no la *Pintura*, sino el propio *colorido* en cuanto que concepto, que fluctúa entre su condición de elemento material pigmentario y su condición de elemento formal. Esta distinción aparece ya claramente establecida en Palomino, conceptual y terminológicamente, diferenciando entre el *colorido pictórico o colorido formal: según que representa aquella forma accidental, o cualidad extrínseca que reside en las cosas corpóreas (...)*; y los *colores , o la materia, con que se forma el colorido (...)*[49]. En relación con esta conceptualización por metaforización que se hace del *colorido*, se opera una diversificación sobre el concepto de *forma* tomista.

---

[48] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 343. La definición no es de Pacheco, sino, según sus propias palabras, de un "incierto autor, hablando filosóficamente" que no está documentado. Por otra parte, esta dualidad o diversificación del concepto *debuxo-forma* no sólo se resuelve desde este punto de vista; junto a su condición empírica, también encontramos el *debuxo-forma* en una dimensión conceptual en la que las relaciones ya no se establecen en términos ontológicos o representacionales. Véase la nota 57.

[49] PALOMINO, A.: *ob. cit.*, T. I, p. 113.

4. El principio-agente (los principios de "creación" artística): segunda "génesis".

Junto a este ámbito relacional, o mejor, superpuesto al mismo, en el *Arte de la Pintura* y en la generalidad de la conceptualización metafórica aristotélico-tomista se desarrolla otro nivel de relación. Aunque los conceptos implicados son los mismos, especificaciones del nudo conceptual que consideramos, se nos dibuja otro mapa epistemológico y otro sistema relacional. La reflexión sobre el *debuxo* o la *pintura* como conceptos epistémicos de la teoría artística en su calidad de "principios activo-generativos" y *universales,* –categoría semántica desde la que ahora se redefinen–, y sobre el carácter de la "génesis" que se les atribuye, nos lleva a nuevas ambigüedades, deslizamientos de sentido y diversificaciones conceptuales que no dejan de estar implicadas en el propio proceso de teorización, y que también afectan a la condición del artífice en cuanto que agente de la creación artística.

1. El Debuxo-Numen, nuevo ámbito relacional: en el contexto hispánico, encontramos este concepto, tomado directamente de Zuccaro, en el sistema teórico de Carducho y posteriormente en el de Palomino, en los que el *debuxo*, de un modo específico, asume esta función y esta capacidad de "génesis". Así, Palomino lo define como *forma universal e hijo del entendimiento*[50]; o bien, *para que se confirme la virtud intelectiva, que milita en el dibujo (...); que el dibujo práctico es una cierta virtud intelectual operativa, que pone los conceptos del entendimiento en forma visible (...); varios son los elogios, que los autores le dan a este numen intelectivo*[51]; y Carducho: *Este entendimiento operativo, ó práctico obra interna y espiritualmente todas las cosas que el entendimiento intelectivo entendió, y como en un imaginado mundo, forma, goza y conoce todo lo que puede conocer y gozar en ser real y verdadero*[52].

La teoría de Zuccaro[53], que se proyecta sobre el concepto de *debuxo (disegno)* en su dualidad conceptual, expresión empírica susceptible de experimentación visual e *idea-forma interior*, tiene una influencia efectiva y decisiva en la redefinición de los conceptos artísticos desde la perspectiva aristotélico-escolástica y en la conceptualización metafórica que consideramos. Zuccaro interpreta bajo el concepto de *forma interior* tomista la *idea-forma* en cuanto que representación interna del sujeto individual, trasvasando al contexto específico de las artes visuales y a su epistemología todo el modelo de relaciones y duplicidades conceptuales que estaba implicado y

[51] "...así, si el pintor dibuxase un hombre proporcionado igual al natural, por cuanto se hallan munchos hombres iguales en cantidad, cierto es que por ella sola no sería aquel hombre conocido. Mas, cuando demás del perfecto debuxo junta el color semejante, entonces da la última forma a la figura...". (LOMAZZO.: *ob. cit.*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 82). Véase también, en este sentido, la nota 43 y la definición que realiza el propio Pacheco de la forma de la pintura de colores como continuación de la forma sustancial del debuxo.

[52] Conceptos de hecho implicados en la misma categoría semántica del nudo conceptual que hemos considerado.

[53] PALOMINO, A.: *ob. cit.*, pp. 114-123.

[54] CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, p. 237.

definía, como hemos visto, el nudo conceptual escolástico, al igual que ocurre en la definición ontológica de la *pintura* como entidad empírico-visual. El *debuxo (disegno),* que Vasari ya había implícitamente situado como concepto intelectualizado con existencia objetiva, en la facultad interna del artífice al asociarlo conceptualmente a la *idea-forma*[54], pero sin qué a darse un verdadero cambio de designación terminológica, se convierte definitivamente con Zuccaro en su sinónimo, tanto terminológico como conceptual. Este *disegno (interno)*, sistematizado ya desde ambos puntos de vista como la *idea-forma interior* pero en su versión tomista, se define desde un nuevo ámbito de relación: el plano de lo cognoscitivo e intelectivo, situándose el espacio definicional en la facultad espiritual interna del artífice[55]. A su vez, junto a su condición de representación interna, asimila la dualidad conceptual implicada en la *forma* aristotélico-tomista, asumiendo su misma función como principio activo "generativo- creador"[56]. En relación con esta definición del *disegno,* podemos decir que la sistematización de Zuccaro lleva el principio de semejanza, o lo que es lo mismo, la relación de analogía semántica a sus últimas consecuencias. El *disegno (interno)* no sólo está o es *como* el entendimiento (*virtud* intelectiva), operando del mismo modo en su hacer artístico-creativo, sino que, experimentando un nuevo deslizamiento de significado en virtud de esta condición dual, es en sí la misma facultad cognoscitiva y de creación artística, produciéndose una verdadera identificación entre

[53] *L'idea de' pittori, scultori, et architetti*, Turín, 1607.

[54] "Sea cual fuere el origen psicológico del *disegno*, su concepción, al menos en determinados contextos, es la de una imagen inmaterial que habita en la mente, y esta imagen es la que los artistas tienen espiritualmente presente al pintar o esculpir". (BARASCH, M.: *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 179).

[55] "Bien es cierto que por el "Disegno interno" yo no entiendo solamente el concepto interno formado en la mente del pintor, sino también el concepto que se forma cualquier intelecto (...). Pero si queremos dar a conocer mejor y más ampliamente este "Disegno interno" hemos de decir que es el concepto y la idea, que para conocer y actuar se forma cualquiera". (ZUCCARO.: *ob. cit.*, citado en PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 78). La duplicidad y relación que se establece entre el *debuxo interno* en su condición de representación interior y su proyección visual-empírica, *debuxo externo*, genera un nuevo espacio de relación, pero también de ambigüedad terminológica. De modo que la *forma-sustancial* en su vinculación con el debuxo, así como este mismo, considerados anteriormente desde un punto de vista empírico, se resuelven también en una dimensión conceptual que llega a lo puramente abstractivo o especulativo, que es precisamente la que se considera como esencial y prioritaria, siendo el *debuxo externo* sólo proyección material del primero; así, afirma Carducho: "Ese es el dibujo material, que aunque es verdad que así se llama comúnmente, es porque toman la parte por el todo, y es medio para demostrar el interno científico, y el ente racional del Artífice (...). Y eso que dices que llaman vulgarmente dibujos, otra cosa no son que caracteres demostrativos de aquella entidad (...); así tampoco lo obrado del lapis y aguadas no quita, ni añade a la perfección del dibujo, porque es accidente en el, que es sustancia, y el que da ser a la Pintura...". (CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, p. 241). A su vez, la relación entre los conceptos ya no se establece entre el *debuxo y la pintura* según la función de determinación ontológica o representacional, sino entre las dos categorías conceptuales asociadas al *debuxo*, o lo que es lo mismo, entre lo interior cognoscitivo, que implica el propio acto de ideación puramente especulativa, y lo visual-empírico. (Véase BARASCH, M.: *ob. cit.*, p. 245 y CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, pp. 237-238).

[56] Esta dualidad conceptual ya la encontramos en Vasari en relación con el concepto de *forma-idea*, la cual, junto a su condición de representación interna, también funciona en algunos contextos como la misma facultad de representación y creación artística. Pero como decimos, es la sistematización terminológica de Zuccaro quien acaba de identificar bajo el concepto de disegno ambas categorías, duplicidad a la que no es ajena, según creemos, la condición dual del propio concepto aristotélico-tomista que se asocia.

los conceptos. Aunque el esquema de equivalencia (realidad paralela) se mantiene, de modo que el *debuxo (disegno)* se define como casi *otro Numen,* otra Naturaleza *productiva, en la que habitan las cosas artificiales*[57], sin embargo, no deja de establecerse una vinculación efectiva, como apunta Panofsky: "En la terminología utilizada por Zuccari hay que observar que, aunque censure severamente a Vasari por haber utilizado el término "idea" en el sentido de facultad de representación en vez de en el de contenido de la representación, sin embargo él se sirve después del término "disegno" con el mismo doble significado"[58]. A su vez, tal y como ocurre en el sistema teologicos en el que el intelecto humano es participación y modelo del *entendimiento divino,* y las *ideas*, especies impresas de su *Idea Universal*, también en el contexto artístico se establece una vinculación efectiva, en virtud de dicha participación, entre el *disegno*, numen y el mismo Dios[59].

Desde este nuevo punto de vista, la redefinición o conceptualización metafórica de lo que podemos llamar el "principio agente" de la "génesis artística" es dual: por una parte, la definición del *debuxo* en estos términos, identificado conceptualmente y convertido en facultad de "creación e ideación artística", implica su recategorización en la dimensión epistémica[60], ampliándose, a su vez, el ámbito relacional y definicional de los conceptos a lo trascendente y metafísico; por otra, en lo que concierne al artífice en cuanto que agente inmediato de la "génesis", esta formulación viene a ser, en buena medida, la sistematización teórica de esa tradición de pensamiento vinculada, como dijimos, al "mito" conceptual del *Deus Artifex y del artifex divinus*, al incorporarse un aparato de conceptos específicos con entidad epistémica en sí; a su vez, las relaciones en lo trascendente y metafísico se hacen realmente efectivas: el artista, a través de su entendimiento, se asimila y participa del espíritu creador de Dios, dando de esta forma calidad teórica a la exaltación que el Renacimiento había hecho del artista *sobrehumano y divino,* definido sólo desde los términos de un símil comparativo[61].

---

[57] ZUCCARO.: *ob. cit.*, citado en PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 79.

[58] PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 79. En este sentido, Barasch también afirma: "El disegno interno que Dios nos concede es a la vez una facultad y una imagen que habitan en nuestra mente. Es, por un lado, la "acción generadora de las artes"; Por el otro, es la imagen presente en la mente del artista". (BARASCH, M.: *ob. cit.*, p. 246).

[59] "Es el alma y virtud interna y destello divino; y para mayor comprensión diremos que es rayo de luz infundido en nuestra alma, como imagen del Creador, es esa virtud creativa, que nosotros llamamos alma del "Disegno", concepto, idea. Este concepto y esta idea van unidos al alma, como especie e imagen divina, inmortal, que es la que anima los sentidos y todos los conceptos en la inteligencia del intelecto". (ZUCCARO.: *ob. cit.*, citado en PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 80). Esta idea la es expresada en los mismos términos por Palomino: "Este, pues, es el dibujo, cuya universal comprensión es casi imposible; pero el que más se aproximare a esta universalidad, será más digno de inmortal nombre, como que participa más de aquella soberana idea increada, de cuya suprema intelectiva fuente es porción derivada el dibujo". (PALOMINO, A.: *ob. cit.*, T. I, p. 121). Sin embargo, en Carducho no se desarrolla esta teorización de tipo metafísico y trascendente, a pesar de su conocimiento y adscripción al sistema conceptual de Zuccaro.

[60] Aunque este cambio designativo, según afirma el mismo Zuccaro, tan sólo tenga que ver con cuestiones de propiedad terminológica. (PANOFSKY, E.: *ob. cit.*, p. 80).

[61] BARASCH, M.: *ob. cit.*, pp. 156-159.

Aunque este esquema de pensamiento se mantiene, existe, no obstante, una diferencia conceptual en la sistematización que realiza F. Pacheco en relación con estas implicaciones epistémicas y terminológicas, no exenta de interés, y que otorga al discurso del *Arte de la Pintura* especificidad en el contexto teórico-doctrinal hispánico, especificidad que, no se proyecta únicamente sobre este aspecto[62]. No falta en el discurso de Pacheco el mismo ámbito relacional cognoscitivo y trascendente, pero en este caso, lo que se pone en relación y participa de lo divino no es un concepto propiamente artístico, *l´arte o el debuxo*, sino las facultades cognoscitivas del artífice, sus potencias o virtudes de intelección y creación artística. Terminológicamente, el *debuxo interno (y también el debuxo externo),* definido explícitamente en Carducho y posteriormente en Palomino, no tiene presencia efectiva en el discurso de Pacheco y aunque desde el punto de vista conceptual sus equivalentes (*entendimiento-imaginación-ingenio*) realicen la misma función y se mantenga el ámbito de relación definido, no se opera esta recategorización sobre el concepto de *debuxo*[63].

Por otra parte, el concepto de *principio activo generativo y universal* que consideramos incide y se proyecta sobre la condición de *arte o facultad* que forma parte de la dimensión conceptual de la *pintura y del debuxo*. Es en este sentido desde el que se redefine el concepto de *Pintura* en la obra de F. Pacheco. De ahí que, de un modo bastante sintomático, la *Pintura-principio universal* también pueda ser puesta en relación con la *Naturaleza, con la Naturaleza Universal-Dios y con el entendimiento*, asumiendo, como ellos mismos, la propiedad constitutiva de universalidad, es decir, la capacidad de *dar ser* a todas las cosas[64], pero sin que F. Pacheco deje de mantener en todas ellas sólo un paralelismo comparativo[65].

---

[62] No queremos, ni mucho menos, ponderar intencional la diferente conceptualización que encontramos en el *Arte de la Pintura* en este aspecto, ya que, en buena medida, si las ideas zuccarianas propiamente dichas no tienen presencia en la obra teórica de F. Pacheco, se debe, entre otras cosas, a la falta de un conocimiento directo de las mismas.

[63] Véase el contexto del jesuita Diego Meléndez en el que se expone esta conceptualización teológica. A su vez, en otro contexto afirma Pacheco: "...jusgará el haber sido el principio de aquesta arte la misma naturaleza, y el exemplar o modelo la bellísima fábrica del mundo, y el maestro aquella primera luz infundida por gracia singular en nuestro entendimiento. La cual hace al hombre no sólo superior a los otros animales, mas semejante al mismo Dios" (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 92), pero como vemos, dicha facultad dada por Dios no llegue a identificarse con el *debuxo* o con algún otro concepto artístico.

[64] "Y así como la naturaleza (porque vamos con el exemplo) ordenó que hubiese hijos para que en ellos, como retratos del todo semejantes, lo corto de la vida se estendiese, y lo limitado se perpetuase y resplandeciese en la vista de todos, así la arte del pintar ordenó que se pintasen imágenes de las cosas...." ; "Y para que con más evidencia y fuerza se eche de ver el fin maravilloso de la pintura en imitar a la naturaleza que da ser a todas las cosas, será bien con la debida reverencia, poner aquí esta semejanza (...). Así la arte del pintar parecer haber también imitado a la naturaleza universal que es dios, ordenando que se hiciesen imágenes, para manifestar...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, pp. 135-136); "Con esto se prueva, 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". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 131).

[65] También en el sistema de teorización manierista y académico, la Pintura viene determinada por la misma categoría de universalidad en su capacidad imitativa, fundamentalmente por su vinculación con el debuxo, que es a quien de un modo específico se le atribuye dicha capacidad de *mimesis*. (PALOMINO, A.:

2. L´arte, L' arte de la Pintura y el arte del debuxo: en esta relación de analogía que se establece en el *Arte de la Pintura* con las palabras o *principios universales* generativos (*Dios-naturaleza-entendimiento),* la *Pintura* no sólo se define en su condición de *arte o facultad* de representación artística, la conceptualización metafórica incide conjuntamente sobre otro de los significados asociados a los términos *arte/facultad*. El *arte del pintar* que emula a la *naturaleza* o a la *naturaleza universal* (*Dios*) es también, según se define en otros contextos del discurso teórico, la *pintura que da precetos para imitar, el arte que enseña a imitar* o *el arte con que se pinta y se forma, que es el que da precetos para la imitación de la naturaleza*[66]; es decir, la *Pintura* se redefine en su condición de facultad preceptiva y doctrinal. Estas definiciones y el significado mismo que adquieren los términos están implicados, una vez más, en el proceso de teorización. El desarrollo teórico había contribuido a consolidar este concepto de *arte-facultad* disciplinar y la propia condición de la *Pintura* como tal, al dotarla de un cuerpo de doctrinas propio que, finalmente, desembocaría, en el marco de la Academia, en su sistematización como doctrina normativa y en una preceptiva artística categorizada bajo el concepto de *verdadero arte y verdaderos y buenos precetos*[67]. Puestos en relación metafórica, desde esta perspectiva doctrinal el concepto de l´*arte de la Pintura y* también *el de debuxo*, en su misma condición de *arte-facultad* con una preceptiva propia, se revelan y definen como "potencias", pero "potencias" independientes del individuo, objetivadas, y cuya función es, precisamente: hacer posible la *mimesis* en virtud de sus principios doctrinales[68], hacerla posible de un modo perfecto, en función de la perfección y certeza de sus mismos *precetos*[69]; y llevarla a cabo, de acuerdo con la regulación que opera sobre ella, "per-

ob. cit.,T. I, pp. 119-121). *Debuxo* que, según se ha visto, es definido precisamente por Palomino como *forma universal*. También en el *Arte...*, el *debuxo* adquiere esta categoría de universalidad, como se verá. Pero la definición de la *Pintura* como *principio universal* por parte de F. Pacheco no es ni gratuita ni casual. Por su parte, no son infrecuentes en esta época que consideramos los deslizamientos y trasvases de sentido entre el *debuxo y la pintura*, que en algunos contextos llegan a confundirse e identificarse, conceptos que, de hecho, se encontraban vinculados en la teoría artística, bien en su relación de constitución esencial, siendo objeto de teorización efectiva precisamente en este marco aristotélico-tomista, bien desde el punto de vista de los distintos sistemas de Pintura que se van formulando y en los que el *debuxo* se define siempre como parte de la misma. El propio Carducho afirma cuando tiene que definir al debuxo: "Y comúnmente hallo muchos modos de sentir, y de entender su ser, porque si le considero facultad, hallo, que le conviene casi lo mismo que a la pintura quando la consideré facultad". (CARDUCHO, V.: *ob.,cit.*, p. 237). Sin embargo, aunque el *Arte...*no escapa a estos deslizamientos de significado, como decimos, la definición de la Pintura en estos términos no es casual.

[66] PACHECO, F.: *ob. cit.*, pp. 75 y 134.

[67] Recordemos que los objetivos metodológicos de Pacheco se enmarcan en este contexto, vinculándose de una forma explícita al concepto de pintura normativa.

[68] "Tiene también principios propios que componen esencialmente una pintura, con tal materia y tal forma (...) y enseñando cómo se deban hacer". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 78).

[69] "De suerte que concluimos este capítulo con que l´arte no obra acaso; y con que, clarísimamente, el buen artífice tiene cierto el fin honroso de sus pinturas, y aun antes que las comience, en su idea las ve perfectamente acabadas, fundado en los medios convenientes, reglas y precetos de su profesión". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 429).

feccionadamente". Es este concepto de *l´arte* a través del que viene a realizarse de un modo efectivo el paso de lo natural a lo artificial-artístico[70].

Pero también el *arte o l´arte* es susceptible de convertirse en categoría interna asociada al proceso de creación artística[71]. Desde esta perspectiva y de acuerdo con esta significación asumida, no es una facultad de creación-ideación "artística" propiamente dicha, como hemos visto en la anterior especificación conceptual del *disegno*, el concepto que se realiza bajo los términos *arte (l´arte)* o también debuxo, sino el conocimiento que tiene el artífice de los *precetos, reglas y medios convenientes*, convertido en condición de necesidad para la creación artística concebida como *mimesis*, y como *mimesis* perfecta en cuanto que *regulada* ("perfeccionada") de acuerdo con unas claves consensuadas de perfección.

Es por ello que se dice que el artista "crea" mediante las fuerzas de l´arte[72].

3. El caudaloso Numen, el otro principio: continuidad y sistematización de una metáfora: en relación con las facultades (cognoscitivas e ideativas) y los recursos intelectivos e interiorizados con los que cuenta el artífice para su "creación artística" *o mimesis,* encontramos en el *Arte...* un concepto que es propio y específico de la sistematización teórica y conceptual de F. Pacheco: El Caudal, concepto y término general que adquiere una nueva dimensión al convertirse en concepto artístico e incorporarse a la epistemología de las artes.

Por una parte, el *Caudal Universal* funciona como sinónimo metafórico que recategoriza el concepto de *Debuxo* en su condición de *forma-sustancia principio activo* de la *Pintura,* visto anteriormente, y que se asocia a su capacidad "enciclopédica" de *mimesis*[73]. Por otra, el concepto metafórico se sistematiza, adquiriendo

---

[70] "... manifiesto es que cómo los pintores para hacer alguna imagen, que es el fin de su pintura, forzosamente han de comenzar por el debuxo o la idea (...). Éste, para ser perfetamente regulado, no se puede hacer sino por medio de la arte con que se forma y se pinta, que es el que da precetos para la imitación de la naturaleza (...). También diximos arriba que se ordenaba a la execución de alguna imagen, y será forzoso decir qué cosa sea imagen: digo, pues, que es una materia determinada en quien se pasó la figura de la cosa original *por la obra de l´arte*". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 134). Este concepto de *l´arte* se mantiene en una cierta ambigüedad. Si, por una parte, parece referirse a la *pintura*, también puede hacer referencia al mismo debuxo, en cuanto que arte doctrinal, ya que a éste parece asociarse el concepto de arte que más arriba se define en su función reguladora y preceptiva, "el que da precetos para imitar". De hecho, a lo largo del desarrollo teórico se bascula entre uno y otro significado.

[71] "... pero faltando la arte y prática, podrá imaginar bien y obrar mal (...). No imagina en la fantasía cosa, que un mármol sólo no encierre dentro de sí, debaxo de su corteza o superficie; pero esto sólo se concede a quien *tiene arte* y prática". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 426).
Argumentación de Pacheco realizada sobre el discurso de B. VARCHI. (Lezzione sobra un soneto di Michelagnolo)

[72] "Y que della proceda la fuerza y bondad en la pintura, la razón es clara, porque el intento y último fin del pintor no es otro que representar y fingir en una superficie plana con delineaciones, sombras y colores, todas las formas y figuras visibles, y hacerlas parecer con la fuerza de l´arte, en aquel modo y grandeza que...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 387).

[73] "Es el caudal universal de la Pintura, como dixo bien Pablo de Céspedes: ¿Cuál principio conviene a la noble arte?/ !El debuxo que sólo representa /con vivas líneas que redobla y parte/ cuanto el aire, la tierra y mar sustenta". (CÉSPEDES, P.: *Poema de la Pintura*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 344).

entonces la condición de concepto y término específico[74]. Como tal, se integra en este tipo de categorías interiores que se definen en su dualidad de contenido y, de *principio* o facultad "de" o "para" la creación artística, teniendo su continuidad en Palomino, quien se refiere al mismo concepto con el término *Caudaloso Numen*[75]; el .... del XVIII da así por sentada esta función que se encuentra implícita en el discurso teórico de F. Pacheco. De este modo, al igual que la *Pintura,* el artífice, agente inmediato de "creación" artística, posee su propio *caudal.*

Existe un concepto amplio de *Caudal* que abraza todo tipo de conocimiento necesario y en el que viene a integrarse el concepto de *l´arte* como categoría interiorizada asociada a la preceptiva artística que hemos visto anteriormente, pero nos interesa el *caudal* que se adquiere (*cría*) específicamente mediante la práctica del *debuxo* y que deviene de las experiencias visuales acumuladas a través de un proceso de aprendizaje sistematizado por el propio F. Pacheco[76]. En este sentido, el *caudal* es conocimiento adquirido pero también, y en virtud de éste, es *luz y juicio* para la *invención*[77]. El carácter y condición de este contenido interno (*ideas adquiridas)*, que puede ir desde el repertorio de formas y recursos composicionales del que se vale el artífice para la traducción figurativa de la imagen o *idea* artística *(la invención o idea que se fabrica en el entendimiento)* hasta un conocimiento conceptualizado y asimilado internamente por el artífice (suma de estas experiencias anteriores, por el que obtiene capacidad para inventar), nos define qué tipo de *juicio* adquiere el sujeto y qué tipo de *Numen* es el *Caudal* que concibe F. Pacheco. Estas ideas no son otras que las *buenas y hermosas formas e ideas adquiridas,*[78] no directamente de la naturaleza sino de las formas "artísticas" ya extraídas del natural y en sí perfectas según las cate-

[74] Pertenece al sistema específico de la Pintura de F. Pacheco como una de las tres partes de la *Invención*, pero en relación directa con el *debuxo*: "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 de valientes pintores, estatuas y natural, se cría este gran caudal para la invención...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 289). Este concepto y término también es utilizado por V. Carducho (*ob. cit.*, p. 191), pero no es objeto de sistematización teórica, tal y como lo es en el *Arte de la Pintura.*

[75] "A muchos ha precipitado el arrojarse a inventar, sin hallarse guarnecidos del aquel caudaloso numen, que debe preceder a empeño tanto". (PALOMINO, A.: *ob. cit.*, T. II, p. 244).

[76] El caudal de Pacheco mantiene y, a su vez, integra una tradición de pensamiento artístico que nos conduce al concepto de *secreto tesoro* de A. Durero y también a Leonardo y a Vasari, cuyos principios metodológicos son adoptados, en este sentido, por F. Pacheco. Se puede definir como el conocimiento que obtiene el artífice a través de una continuada experiencia y experimentación de lo sensible, y específicamente a través de la práctica del debuxo, reelaborado o conceptualizado internamente, y que se concretiza en su conciencia en una idea-forma depurada que le sirve de modelo para la mimesis.

[77] Tomando el texto literalmente de las *Vite* de Vasari, afirma Pacheco respecto del *Caudal*: "Deste conocimiento nace un concepto y juicio que forma en la mente aquella tal cosa, que después expresada con la mano se llama debuxo"; y en otro contexto: "Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al 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 (...) 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...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 289 y 272).

[78] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 275.

gorías de valor axiomáticas asociadas a los principios clásicos, lo que nos sitúa ya muy cerca de la teoría clasicista y del concepto del *Ideal*[79]. Son, por tanto, formas e ideas válidas y legítimas en sí mismas que, a su vez, legitiman, pero también mediatizan, al mismo *caudal* como fuente de inspiración artística, a la capacidad de invención adquirida y al *juicio*, que pasa a ser más que nunca un juicio propiamente "artístico", colocando al sujeto ante el natural y ante su propia *idea* (*invención*) con el criterio "adecuado" para realizar *buena elección*[80].

De este modo, tanto en el caso anterior como en éste, no nos encontramos ante la facultad interna que, en virtud de su vinculación efectiva con un *numen* divino hace posible la creación o ideación propiamente dicha, sino ante aquellas facultades interiorizadas por el sujeto que hacen posible la *mimesis,* perfecta y perfeccionadamente, y cuyo carácter, en el caso concreto del *caudal,* legitima en sí mismo su validez. Sin embargo, no sólo es ésto. En ambos casos hablamos también de facultades en cuanto que "capacidades" para esta *mimesis* que se ha definido como el fin de la *Pintura.* La legitimidad que busca Pacheco no es, por tanto, la de Zuccaro, quien, en la correspondencia con el proceder de la Naturaleza y sobre todo en la relación metafísica, encuentra, no sólo la validez de la propia facultad de representación artística y de la misma representación, sino la condición de posibilidad de la ideación propiamente dicha. Si bien Zuccaro no muestra interés por la corrección o por cuestiones de método, quedándose en lo puramente especulativo[81], el objetivo principal de F. Pacheco, en relación con sus criterios metodológicos y didácticos, es, precisamente, atender a las "capacidades" que son necesarias para el artífice, asegurar su validez y perfección y el modo de adquirirlas; "capacidades" que fundamentan, a su vez, la "capacidad representativa" (capacidad de *mimesis)* o, expresado en términos metafóricos, la "capacidad de generar y producir una nueva realidad". En un sistema teórico que tiene su principio axiomático en la emulación *arte-naturaleza* en los términos que han sido definidos, esta "capacidad representativa" no puede por más que constituirse en el factor principal en la valoración de lo artístico.

Desde el punto de vista metafórico podemos decir que este *Caudal* viene a ser la especificación, en la facultad interna del sujeto individual, del *Debuxo* como *Caudal Universal*, depurado y legitimado. Al mismo tiempo, implícitamente se nos revela en qué términos se concibe la capacidad creativa que se reconoce en el artífice.

---

[79] En este sentido tenemos que aclarar que F. Pacheco no renuncia ni puede renunciar a la naturaleza como *exemplar* o modelo objetivo y formal de la *mimesis*. De hecho, el principio metodológico que él sistematiza como perfecto se resuelve en una interacción entre estas ideas adquiridas y el natural. (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 275).

[80] "...quien quiere aprovechar ha de estudiar de las maravillosas obras del divino Micael Angel, y con aquella luz podrá ir a imitar las cosas naturales, y sin aquella manera se perderá. Porque de haber hecho la vista a los perfiles hermosos y enteros de Micael Angel, sabrá elegir de lo natural lo mejor...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 349).

[81] BARASCH, M.: *ob. cit.*, p. 246-248.

4. La superioridad universal de la Pintura: tercera "génesis": si tomamos como punto de partida el concepto de *Pintura* como *principio universal* considerado anteriormente, encontramos en el *Arte*...otro ámbito relacional y, en cierto modo, una nueva "génesis" a través de la cual se redefine el Sistema de las Artes y las relaciones entre ellas.

La definición "genésica" de la *Pintura* en su condición de *principio universal* se desarrolla en el marco del discurso teórico sobre su nobleza, y en el contexto específico de un parangón, estructura discursiva y género teórico-artístico en el que, de acuerdo con unas categorías de valor determinadas, se conceptualizan y definen las relaciones entre las artes[82]. La "capacidad representativa" o de *mimesis*, valor fundamental de categorización, no se entiende únicamente bajo el criterio de calidad, es decir, como imitación y representación perfecta por semejante respecto del natural, sino que a este criterio, que sirve para fundamentar la superioridad, no sólo del artífice, sino también de la *Pintura* entre las artes, se añade la categoría de *universalidad*, es decir, el criterio de cantidad, un imitar más, o lo que es lo mismo, una mayor capacidad de *dar ser*.

La universalidad imitativa de la *Pintura*, al igual que su capacidad de representar perfectamente, es establecida y definida por la propia teorización manierista y académica. La superioridad representativa de la *Pintura*, en los dos sentidos anteriores, reside en sus elementos constitutivos[83]: una *materia* acomodada; el *color*, que perfecciona la *mimesis* con la semejanza y el parecido visual; y el *debuxo*, como *forma-sustancia* o *forma-caudal universal*, al que se asocia de un modo específico la capacidad enciclopédica de representación. La especificidad del planteamiento de Pacheco radica en la reinterpretación y reutilización consciente de la argumentación aristotélico-tomista y de sus criterios implicados para fundamentar su discurso, en el que la *Pintura* no se define sólo como el *principio universal* que genera una nueva realidad figurativa, mejor y en mayor número, sino que se convierte en el *principio, causa y origen* de las mismas artes. Si bien la *materia* y el *colorido* son elementos específicos de la *Pintura*, el *debuxo*, en el sistema de las artes vasariano, que es el que rige de modo general en todo el contexto teórico-artístico, es elemento constitutivo común a todas las artes que participan de él, pero manteniendo al mismo tiempo su independencia. Vasari, en este sentido, no deja de aportar su propia conceptualización metafórica "genésica", haciendo al *debuxo principio-padre* de las artes *hermanas*. La teorización aristotélico-tomista, aunque postula la superioridad de la *Pintura* y comprehende al *debuxo* bajo la misma, sin embargo, continúa manteniendo este mismo sistema de relación[84]. El criterio argumental de Pacheco consiste, pre-

[82] El parangón entre la Pintura y la Escultura se desarrolla de un modo específico en los capítulos 3 y 4, pero en realidad se extiende a los capítulos 2 y 5.
[83] "Deste abundante poder que tiene la forma junta con la materia de la pintura nace una cosa digna de considerar...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 136).
[84] Así dice Carducho: "...y asi se ponderó tanto el saber dibujar entre los antiguos, y se pondera oi entre

cisamente, en la reformulación de este sistema, al convertir al *debuxo* en todas sus especificaciones y recategorizaciones conceptuales en parte constitutiva y elemento consustancial vinculado de un modo exclusivo a la *Pintura*[85], definiendo en términos de unilateralidad la capacidad de *mimesis* que el *debuxo*, en su condición de *forma-sustancia y caudal-forma universal* posee, sin que, por otra parte, deje de ser elemento esencial de las otras artes con las que mantiene también una relación constitutiva, pero a las que se impone ahora la intermediación causativa de la *Pintura*[86]. La conclusión a la que quiere llegar y a la que llega Pacheco es la siguiente: *Donde se debe notar la conclusión deste discurso, que atento a que la escultura no puede hacer una imagen perfectamente sin el dibujo, que es la parte esencial de la pintura, y sin sus colores para que tenga hermosura y vida, queda bastantemente probado, que respeto de la pintura es pobre, oscura y muerta; y que la imagen pintada tiene el ser de suyo, sin aprovecharse de la escultura, y tiene los colores de suyo que le dan vida, y es generosa, rica y fecunda; pues se comunica, no sólo a la escultura, sino a tantas artes que de ella proceden*[87].

Las implicaciones epistémicas que se deducen de este discurso de "dignificación" y ennoblecimiento dan lugar, como hemos dicho, a toda una reformulación de la sistemática artística que es específica de F. Pacheco[88]: por una parte, se opera un cambio en el propio concepto de *debuxo*, que se recategoriza en su condición de elemento constitutivo de las artes en virtud de esta relación unilateral y exclusiva que mantiene ahora con la *Pintura*, produciéndose, igualmente, un cambio de posición en el sistema y, por tanto, una redefinición general del mismo; y como consecuencia de lo anterior, se reformulan el tipo de relaciones que las artes mantienen entre sí; frente a la relación de jerarquía cualitativa por la que se define la superioridad de la *Pintura* dentro de su igualdad "esencial", en el discurso de Pacheco se establecen

---

los modernos, porque sin comentos, ni interpretaciones es el fundamento desta ciencia, y su basis; y así dixe, que estava comprehendido en la pintura"; sin embargo, el mismo Carducho afirma en otro contexto: "Yo juzgo, como otros muchos lo hazen, estas dos facultades, dos hermanas mui amadas, la una y la otra engendradas de un mismo padre (que es el dibujo interior) y no solo quiso el divino Michaelangel, que sean estas dos hermanas, mas tambien que lo sea la Arquitectura (...). Mas hablando de estas dos por quien se haze este discurso, digo, que solo se diferencian en que la Pintura salió más hermosa, más dócil y afable, mas esparcida y airosa, mas gallarda, y mas fecunda de operaciones y afectos que la Escultura su hermana, que salio robusta, esquiva, y de mas osada aspereza, y menos tratable de condición, aunque en la sustancia son iguales". (CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, pp. 241 y 313).

[85] "A lo del debuxo respondo (y nótese esto) que es propio del pintor, y dél lo han tomado todas las demás artes". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 109).

[86] "...porque todo lo imita el debuxo del pintor; que él es de donde se enriquecen casi todas las artes y exercicio convenientes al uso de los hombres; y principalmente la escultura, arquitectura, platería, bordadura, arte de texer y otra innumerables tocantes a traza y perfiles". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 344).

[87] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 136; Obsérvese también, "... pues según hemos dicho, el debuxo y líneas que es parte esencial destas dos artes, lo recibe la escultura de la pintura, como de inventora; y recibe también los accidentes, que son los colores, para conseguir perfetamente la verdadera imitación de todas las obras, principalmente de la naturaleza". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 140).

[88] De donde se deduce, por otra parte, la importancia que este tipo de discursos tiene en la teorización sobre las artes y en la constitución de su estructura epistemológica.

relaciones causativas y de dependencia. En buena medida, se puede decir, continuando la argumentación metafórica, que en el sistema que establece F. Pacheco no hay propiamente un "padre" de las artes, sino su equivalente femenino.

Junto a la *universalidad* y semejanza perfecta, la categoría de cualificación que se deduce de esta argumentación es, precisamente, la de *principio y causa*. La *Pintura* es superior a las demás artes, no sólo porque imite más y de un modo más semejante, es decir, más perfecto, sino también porque es *principio y origen* de ellas.

5. Recategorización metafórica: un breve apunte.

Como expusimos en un principio, la conceptualización metafórica que forma parte de este sistema teórico-artístico es y se manifiesta de modo diversificado. A lo largo del discurso encontramos conceptos propiamente metafóricos que, vinculados según un mismo esquema de pensamiento, funcionan como sinónimos de los filosóficos y teológicos que se asocian mediante las operaciones de metaforización, desde el punto de vista terminológico, en las funciones designativas con los que alternan.

La condición *de principio activo* o generativo que es asimilada por los conceptos artísticos como parte inherente de esta conceptualización metafórica que hemos denominado, no casualmente, "genésica", da lugar a la presencia en el desarrollo discursivo de una "terminología" bastante elocuente, produciéndose, un cierto vaivén designativo entre el *debuxo* y la *pintura*, reflejo, en buena medida, de la proximidad conceptual que se da entre ellos[89]. Junto a los que han ido apareciendo sucesivamente: *numen, Naturaleza productiva, virtud intelectiva o caudal,* y los asociados del sistema filosófico-teológico: *forma sustancial, principio activo, forma universal, Naturaleza, Naturaleza universal,* otros vienen a sumarse a esta función de determinación conceptual, tanto en relación con el *debuxo:*

> *El debuxo es l'alma, y el colorido el cuerpo. (...)*[90].
>
> *Es el debuxo la forma sustancial de la pintura. Es alma y vida della, sin el cual sería muerta, sin gracia, sin hermosura. (...)*[91].

como respecto de la *pintura:*

> *(...) l'arte de la pintura se encierra en el debuxo, y es la luz de todas las demás artes*[92].
>
> *(...) con que queda amparada bien la nobleza de la pintura y que es vida de la escultura pues con el soplo divino se crió juntamente cuando se infundió la alma, que es vida del cuerpo*[93].

[89] Véase la nota 67.
[90] VAN MANDER, K.: *Het Schilder Boeck* (1604), citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 343.
[91] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 344.
[92] VAN MANDER, K.: *ob. cit.*, citado en PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 343.
[93] PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 89.

Obsérvese cómo la relación opositiva *alma-cuerpo* por la que se constituye el hombre como obra de creación, que no es otra cosa que especificación en lo humano del *compuesto natural*, y cuyas partes componentes son equivalentes del par *materia/forma*, funciona como recategorización metafórica del concepto de *pintura* concebido como un compuesto de partes constitutivas y consustanciales, las cuales, *debuxo-color*, se redefinen ahora en función de dicha relación.

Por su parte, Carducho define al *debuxo* en los siguientes términos:

> *(...) al dibujo interno le ajusta mui bien el nombre de concepto formal, idea, alma, y espiritu de todas las ciencias de la pintura (...) es Sol que da vida. (...)*[94].

Como vemos, enumera en una misma definición una serie de designaciones específicas y no específicas que definen al *debuxo* tanto en su condición de contenido o *forma-idea*, como en su condición de *principio activo* generador.

En relación con el concepto de *Pintura-principio universal* que acabamos de exponer según es concebido por F. Pacheco, nuestro autor se refiere a ella, en distintas partes del discurso con los términos *océano profundo piélago*, que quedarían como puras metáforas sin más incidencia, si no fuera porque el *debuxo* se ha definido como su *caudal* y porque las artes, significativamente, vienen a ser los *arroyos* que manan de ella, de acuerdo con la relación de dependencia y causa establecida[95]; artes que, a su vez, y siguiendo la conceptualización metafórica, están bajo su *jurisdicción* y forman parte de su grande *imperio*[96].

Por su parte, lo que podríamos llamar *metáfora del parentesco* tiene también su formulación en el *Arte...*, incidiendo, igualmente, en la conceptualización de lo "genésico". Así, si en el sistema vasariano la relación entre la escultura y la pintura se define como una relación de "hermandad", F. Pacheco plantea la cuestión en otros términos, estableciendo una relación genealógica que da prioridad a la *Pintura*, pero que también lleva implícita su condición de *principio-causa: Con esto ya no podrán negar los aficionados a la escultura y los profesores de ella ser esta nobilísima arte nieta de la pintura (...); de quien decía Varrón que llamaba a la escultura hija de la plástica, la cual como hemos visto es hija de la pintura*[97].

Estos conceptos y términos que aparecen en distintas situaciones contextuales, tanto en el espacio teórico-artístico general como en el caso concreto de un discurso

---

[94] CARDUCHO, V.: *ob. cit.*, p. 241.

[95] "No sé yo cómo abraza la escultura más cosas que la pintura sino infinitas menos, pues de las munchas que la pintura tiene debaxo de su jurisdicción, se podía hacer un libro no pequeño (...); el nielar, y el trasflor de que usan los plateros, y el esmaltar; la pintura mosaica de piedras de colores; los damascos (...) y, finalmente, muncho numero de cosas de este género que abraza la pintura; y son miembros o arroyos que la componen y proceden de ella"; "Razón será hacer memoria de lo que pertenece al dorado de oro bruñido y mate, pues es anejo a la pintura, arroyo que salió deste mar e invención de pintores...". (PACHECO, F.: *ob. cit.*, p. 109 y 503).

[96] *Ibídem*, p. 139.

[97] *Ibídem*, p. 95.

como es *el Arte de la Pintura*, ponen de manifiesto, además de su vinculación conceptual según un mismo esquema de pensamiento, la existencia de una verdadera interrelación entre ellos, de modo que lo que viene a establecerse es una especie de sistema metafórico paralelo al filosófico-teológico propiamente dicho (conceptos teóricos específicos), utilizado y reutilizado de un modo explícito como parte de la metaforización genésica y en el que los términos adquieren significado propio y específico en su misma interrelación[98].

Desde el punto de vista lingüístico, se configura un verdadero campo de sinónimos, en el que la diversidad femunológica revela la riqueza de la variación léxica, contribuyendo, en su conjunto, a la determinación y construcción del concepto en virtud de los significados implicados en cada uno de los términos. Estos conceptos son categorías semánticas amplias sobre las que vienen a darse las asimilaciones conceptuales y sobre las que concurre esta terminología diversificada la cual en sí misma una auténtica dimensión hermenéutica.

A su vez, esta "terminología", utilizada en contextos definicionales más o menos teóricos y con una función de conceptualización más o menos precisa, es reutilizada por Bellori en relación con el *debuxo,* pero en un contexto ya de fuerte carga retórica y con objetivos únicamente laudatorios:

> *(...) que es: "milagro del arte; providencia del entendimiento; (...) luz de la fantasía; sol, que desde el oriente inspira la estatua de Mennón; fuego, que enciende a la vida el simulacro de Prometeo (...)*[99].

[98] Véase, por ejemplo, el sistema que crea el propio Pacheco: caudal, océano, arroyo.
[99] BELLORI: *Tratado de la Idea*, citado en PALOMINO, A: *ob. cit.*, T. I, p. 123.