

LOS TEXTOS ARTÍSTICOS: LA REALIDAD TEXTUAL EN LA EDAD MODERNA DEL ARTE

Nuria Rodríguez Ortega

Partiendo del principio de que los textos y discursos en los que se exponen sus conocimientos constituyen una realidad propia y específica de las disciplinas especializadas, hemos querido en este artículo analizar cómo se manifiesta esta realidad textual en el campo del arte a raíz de la incorporación de la reflexión teórica al dominio artístico a mediados del siglo XV. Para ello, hemos considerado, fundamentalmente, dos aspectos: la diversificación experimentada por los textos que abordan el tema del arte y de las artes; y los factores que configuran la especificidad discursiva de dichos textos.

I. LA REALIDAD TEXTUAL DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LAS DISCIPLINAS ESPECIALIZADAS.

Una de las consecuencias que tuvo el establecimiento a partir del siglo XV de un punto de vista teórico en la aproximación a las artes fue la incorporación de una nueva realidad textual y discursiva a este espacio epistémico que la propia teoría y el proceso de teorización correspondiente estaban contribuyendo a configurar como tal dominio del conocimiento especializado. Sin embargo, hablar de consecuencia en este contexto no es del todo correcto, ya que los textos, las configuraciones discursivas, tienen una implicación directa en el nacimiento y posterior desarrollo de la teoría: por una parte, el texto es el instrumento que utiliza el autor para comunicar su propio sistema teórico-doctrinal, en cuanto construcción mental llevada a cabo mediante un proceso enteramente conceptual e intelectual. Desde este punto de vista, el texto se constituye en el exponente del conocimiento especializado que en torno a las artes se va desarrollando y, en consecuencia, la realidad del texto es posterior a la realidad propiamente conceptual y teórica que se ha configurado en la mente del sujeto, de modo que, efectivamente, podemos decir que el texto es consecuencia y producto del ejercicio teórico, a cuyas características y circunstancias se acomoda.

Pero, por otra parte, el texto es también la condición de posibilidad para que exista la teoría. Así es, la teoría considerada en abstracto, en su conceptualidad pura, no existe, o al menos la limitación de nuestras facultades humanas nos impide acceder a ella en esta forma. Todo ejercicio de reflexión y especulación implica la necesidad de un instrumento de intermediación y de comunicación, por lo que la teoría, en cuanto que construcción mental, lógica e intelectual, existe siempre en un texto que

forma unidad consustancial con ella, donde se articula de una cierta manera y se da a conocer mediante ciertas expresiones verbales y lingüísticas. A este hecho responde, justamente, el concepto de teoría que hemos formulado como triple realidad en relación: terminológico-lingüística, conceptual y textual¹.

A su vez, el texto es igualmente la condición necesaria para que exista el proceso de teorización en sí mismo, ya que éste, en cuanto desarrollo y profundización del conocimiento en un ámbito del saber determinado, tiene lugar, precisamente, a partir de la interacción que se produce entre los distintos discursos en los que se exponen los sistemas nocionales y las formulaciones teóricas

En lo que concierne a este aspecto también debemos tener en cuenta que los procesos mismos de verbalización –“poner en palabras”– y discursivización –o textualización– son factores condicionantes de la dimensión cognoscitiva y de la epistemología artística, del mismo modo que lo son las operaciones y procesos teórico-conceptuales inherentes a todo ejercicio de teorización y construcción teórica². Desde nuestra perspectiva de especialistas de un dominio o área del conocimiento especializado es interesante la interpretación del texto y de la realidad textual que hiciera en su día el estructuralista Foucault³. Para este autor, puesto que es a través de los conjuntos discursivos producidos por un ámbito concreto del saber como se difunde el conocimiento, que sólo así –a través de estas configuraciones discursivas– es susceptible de desarrollo y profundización, tanto la ciencia, es decir, lo que entendemos propiamente por conocimiento especializado fruto de los procesos teóricos, como el propio dominio en sí, que es el espacio configurado por dicho conocimiento especializado y específico, sólo son, en realidad, el conjunto de dichos textos o discursos. En esta misma línea podemos considerar, en el marco concreto de la Socioterminología⁴, la opinión de Baudet, para quien: *Si donc la science est*

¹ Estos tres aspectos señalados pueden ser considerados como las tres dimensiones constitutivas de una misma realidad: la realidad teórica. Es decir, la dimensión conceptual y epistémica que se genera a partir del propio desarrollo teórico, la dimensión lingüística y la dimensión textual; lo que es lo mismo, la esfera de conocimiento artístico, las prácticas y recursos terminológico-lingüísticos, así como las construcciones y configuraciones discursivas, estos dos últimos –recursos terminológicos y discursos– en su condición de instrumentos de intermediación necesarios para la comunicación de las categorías mentales e intelectuales. Estas dimensiones se encuentran vinculadas, determinándose e influyéndose mutuamente. Véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: *Lingüística y Terminología aplicada al estudio y conocimiento de la Historia del Arte: proyecto de un tesoro de términos y conceptos artísticos (aproximación teórica y metodológica)*, 2 vols., tesina inédita, Málaga, Universidad de Málaga, 1998. Fundamentalmente, “La teoría artística: concepto e implicaciones desde la perspectiva terminológico-conceptual”, vol. II, pp. 4-152.

² El ejercicio de “poner en palabras” un pensamiento se puede definir en sí mismo como una operación mental que, a su vez, no es en absoluto ni neutra ni arbitraria. En primer lugar, supone la selección de ciertas unidades lingüísticas consideradas adecuadas y convenientes en relación con criterios comunicativos y cognoscitivos, según su capacidad para revelar del modo más claro aquello que se quiere decir, expresar o manifestar. Pero, además, la expresión lingüística no funciona únicamente como instrumento o canal de comunicación, sino que el lenguaje en sí mismo desempeña una función de análisis intelectual. La verbalización se configura como un proceso analítico propio del pensamiento al tener que proyectar sobre unas unidades discretas: palabras, términos, unidades fraseológicas, etc. lo que es una continuidad semántico-conceptual en la mente del teórico.

³ *Ob., cit.*

⁴ La Socioterminología es una nueva corriente de estudios terminológicos que aspira a convertirse en una disciplina independiente y autónoma respecto de la Terminología, frente a la que adopta una posición crítica,

un esemble de textes, c'est surtout un ensemble de textes édités, c'est-à-dire que c'est dans les particularités du mécanisme d'édition que résidera la 'scientificité' (...). La science est un discours, c'est-à-dire une production linguistique (...), la science est ainsi la transmission de texte de génération en génération (...) la science est l'esemble de tous les textes... scientifiques⁵.

De este modo, el texto no es sólo el instrumento de comunicación de un contenido teórico-doctrinal, sino que es también una realidad en sí misma dentro del dominio artístico concebido como ámbito del conocimiento, e, incluso, siguiendo a Foucault y Baudet, podríamos decir que no existe el dominio en sí, sino sólo sus textos y discursos, que constituyen, ciertamente, la única realidad posible y accesible⁶. En la medida en que las reflexiones teóricas y los desarrollos científicos sólo pueden tener existencia material en los discursos a través de los que se canalizan y manifiestan, podemos concluir que no hay mas realidad objetiva, ni disciplinar, ni científica, ni teórica que la que estos discursos nos ofrecen.

Una realidad que es, además, operativa y efectiva sobre la misma teoría, no sólo porque es condición ineludible para su desenvolvimiento y evolución, sino porque contribuye y participa en su misma construcción, tanto en el nivel individual, según la articulación y configuración textual que se lleve a cabo en cada uno de los desarrollos teóricos particulares, como desde el punto de vista de todo el dominio o área de conocimiento artístico, ya que en virtud de la circulación y confluencia que se produce entre los diferentes discursos, se va construyendo, como decimos, la realidad teórica y epistemológica que configura dicho dominio como esfera de conocimiento.

Este es, por tanto, el significado que asume el texto en y para un dominio especializado: una realidad efectiva, un parámetro más de la disciplina caracterizado por su dimensión dual: funcional-comunicativa y teórico-constructiva.

cuestionando sus mismos fundamentos. Tomando como punto de partida aquellos conceptos específicos que, definidos y sistematizados, conforman actualmente el aparato conceptual de la Terminología que podríamos llamar "clásica", asociada a la Escuela de Viena, reformula cada uno de ellos, al mismo tiempo que redefine los objetivos y reconduce la práctica terminológica hacia nuevos intereses. Para una aproximación general sobre esta nueva orientación, puede consultarse *SOCIOTERMINOLOGIE*, nº especial de la revista *Le langage et l'Homme*, vol. XXVIII, 4 (décembre 1993); *Terminologie et sociolinguistique*, nº monográfico de la revista *Cahiers de linguistique sociale*, 18, juin, 1991 (también publicado como GAUDIN, F. et ASSAL, A.: "Terminologie et Sociolingüistique", *Cahiers de Linguistique Social*, 18, 1991); y *Usages des termes: théories et terrains*, número monográfico de la revista *Meta*, vol. XL, 2, 1995.

⁵ "Éditologie: une sociolinguistique de la science", *Meta*, vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 216-223.

⁶ A este respecto, afirmaba Bajtin: "El texto es aquella realidad inmediata (realidad de pensamiento y de emociones) sobre la cual sólo pueden fundarse estas disciplinas y este pensamiento"; "Donde no hay texto, no hay tampoco objeto de investigación y de pensamiento" ("El problema del texto", en PONZIO, A. (ed.): *Michail Bachtin. Semiótica, teoría della letteratura e marxismo*, Bari, Dédalo, 1977, citado por LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 16-17). Para Bajtin, según estos autores, el texto escrito y oral es el "dato" primario de todas las disciplinas como la Filosofía, Lingüística y, en general, "de todo el pensamiento teológico y filosófico en sus orígenes".

II. EVOLUCIÓN Y DIVERSIFICACIÓN: LA COMPLEJIDAD DE LA "LITERATURA" SOBRE LAS ARTES.

1. El texto técnico y el texto teórico: la dualidad fundamental.

Lo que llamamos realidad textual, es decir, el texto en sí como un hecho efectivo, no es algo nuevo en el ámbito de las artes cuando se inicia el proceso de teorización, y ni siquiera lo es en su condición de texto especializado que desarrolla un conocimiento artístico específico. La "literatura de taller", los recetarios de tipologías y técnicas que circulaban por los talleres artesanales en los que se ejercían las artes, no sólo son textos especializados, sino textos especializados muy específicos, puesto que están realizados para un círculo estricto de especialistas en una determinada *arte* y, por tanto, familiarizados con el vocabulario (tecnicismos) y con los contenidos (dimensión cognoscitiva tecnológico-factual) que se exponen en ellos. Así pues, lo que se produce realmente con el nacimiento de la teoría de las artes, entendiendo la teoría como el desarrollo de un conocimiento especializado fruto de la intelectualización y especulación consciente llevada a cabo por un sujeto o por toda una comunidad científica, es una diversificación en la dimensión textual; diversificación que responde a la dicotomía esencial que se produce entre lo teórico y lo técnico como consecuencia de la aparición de la teoría en el dominio artístico, paralela, a su vez, a la que tiene lugar desde el punto de vista cognoscitivo entre un conocimiento especializado teórico y enteramente conceptual (dimensión cognoscitiva teórico-conceptual), fruto del proceso de reflexión consciente⁷, y un conocimiento especializado técnico (dimensión cognoscitiva tecnológica o técnico-factual), vinculado a las artes como técnicas concretas y específicas que son con un fuerte componente empírico-material⁸.

⁷ Si bien en los primeros momentos los discursos teóricos sobre las artes no responde a una conceptualización puramente abstracta y especulativa, la misma sistematización metodológica, como en el caso de Alberti, presupone ya un distanciamiento reflexivo de la realidad artística inmediata.

⁸ La incorporación de la teoría y de los procesos de teorización supuso el establecimiento en el dominio artístico de una dicotomía fundamental, cuyo origen radica conjuntamente en otra dualidad, asociada también a la incorporación de la teoría. Nos referimos a la doble condición que a partir de entonces adquiere la Pintura: por una parte, disciplina teórico-científica que desarrolla y construye un conocimiento especializado "teórico"; por otra, actividad determinada y específica que comporta un componente factual-empírico que le es constitutivo. Como decimos, en relación con ello se produce una nueva dicotomía en el espacio artístico, esta vez entre "lo teórico", es decir, entre aquello que pertenece a la teoría propiamente dicha en cuanto desarrollo del conocimiento, aquello que es objeto y producto de la conceptualización y construcción intelectual específica que lleva a cabo la Pintura como disciplina especializada; y "lo técnico-factual", es decir, aquello que se encuentra directamente relacionado con la realidad empírica de las artes en su condición de actividad técnica específica: procedimientos y operaciones, materiales, instrumentos, productos, etc., y que como tal, no es objeto de intermediación intelectual ni producto de la recategorización o construcción mental de un sujeto o de una colectividad. En cualquier caso, debemos precisar que esta dicotomía, aunque se ajusta a la realidad dual del dominio como espacio de conocimiento especializado y actividad técnica específica, no se puede mantener en términos absolutos, en la medida en que lo técnico-factual también puede ser objeto de conceptualización y teorización, convirtiéndose, entonces, en parte de la realidad teórica. Asimismo, esta dualidad no sólo se va a proyectar desde el punto de vista textual y conceptual, sino que también tiene su correspondiente reflejo en la dimensión terminológico-lingüística, configurándose dos tipos de vocabularios muy diferentes entre sí: el vocabulario teórico-artístico y el técnico (véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: *Lingüística y Terminología aplicada...*, cit., vol. II, pp. 52-61 y 131-152).

Los textos artísticos: la realidad textual en la edad moderna del arte

La diferencia entre los “textos artísticos” anteriores y los que van a surgir a partir del siglo XV reside, precisamente, en ese proceso de teorización o intelectualización que realiza el autor. Los que podemos llamar textos técnicos se limitan a exponer de una forma inmediata un conocimiento de carácter tecnológico, una serie de conceptos factuales que se encuentran asociados y pertenecen a la realidad empírica del artífice-artesano, describiendo de una manera más o menos sistemática y según criterios pragmáticos una serie de procedimientos, técnicas, estructuras figurativas y modelos, pero sin que se llegue a hacer de dicha realidad artística un objeto consciente de conceptualización y reflexión, y sin que se adopte ningún tipo de postura ideológica o crítica respecto de ella. La “literatura de taller” se concibe, y así se interpreta en este ámbito, con un sentido meramente funcional⁹: repertorios de técnicas y modelos útiles para el artesano, los cuales, indudablemente, constituyen un manual técnico de incuestionable valor práctico pero, por el contrario, sin ningún tipo de implicación directa y efectiva sobre la realidad epistemológica e independientes de todo sistema teórico-nocional.

Frente a ellos, los textos que surgen a partir del siglo XV, los que vamos llamar discursos teórico-artísticos, en los que se manifiesta el resultado de ese proceso de intelectualización y conceptualización, son el exponente de la nueva realidad conceptual y epistémica, de la nueva configuración de la dimensión cognoscitiva artística, así como del proceso mediante el cual ésta se concibe y construye. Es en estos textos donde se lleva a cabo la sistematización teórico-doctrinal por parte de los propios especialistas, donde se formulan las teorías que fundamentan los sistemas nocionales, donde se definen y relacionan los conceptos mediante *corpus* de descripciones y explicaciones, donde se establecen y construyen las estructuras conceptuales; en definitiva, donde se desarrolla y profundiza el conocimiento especializado¹⁰. Por eso podemos decir que la dimensión semántica de estos textos constituye parte de la epistemología de las ciencias¹¹.

⁹ “Otra característica que puede quizá sorprendernos, por su omisión, es la carencia total de referencia al objetivo y función de la pintura, o a los valores que puede materializar o servir. Aquí tenemos la manifestación de una actitud que encontraremos en otros tratados medievales: la estrecha visión de taller. Los interrogantes que se plantean están directamente relacionados con el objeto específico que el artesano desea realizar. ¿Cómo se puede producir? ¿Cuál es el conocimiento factual y práctico que conducirá directamente, sin una tortuosa y ‘superflua’ formación, al resultado deseado? ¿Qué información y habilidades precisa el artesano en el proceso real de la configuración de un objeto?” (BARASCH, M.: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1994 (1985), p. 72).

¹⁰ KOCOUREK, R.: *La langue française de la technique et de la science. Vers une linguistique de la langue savante*, Wiesbaden, Oscar Brandstetter, 1991, 2^o édition augmentée, refondue et mise à jour, (1^o ed. 1982), pp. 39-40 y 46-68.

¹¹ GAUDIN, F.: “Terminologie et status social de la science. Por une epistemologie d’aujourd’hui”, en *Actes du XII Congrès International des Linguistes*, vol. 2, Presses de l’Université Laval, 1993, pp. 151-154. Ciertamente, existen textos que abordan el tema del arte desde un punto de vista teórico anteriores a los que surgirán a partir del siglo XV. Ahora bien, la reflexión consciente sobre las cuestiones artísticas, así como la formulación de teorías y conceptos asociados, se había llevado a cabo, fundamentalmente, desde los ámbitos de la Filosofía y de la Teología, es decir, desde ámbitos del conocimiento ajenos al contexto propio y específico en el que las artes se ejercían; y, además, desde una perspectiva exclusivamente

2. Diversificación y heterogeneidad.

Ahora bien, a medida que la teoría se va desarrollando, la nueva realidad textual, que se diversifica inicialmente entre los textos que implican algún tipo de desarrollo teórico y los que se limitan a exponer un conocimiento factual y tecnológico, entra en un proceso de diversificación generalizado, paralelo al que experimenta la teorización sobre las artes, en el que la heterogeneidad y la ambivalencia se configuran como características constitutivas. Si bien durante el primer periodo de teorización se puede hablar de una cierta unidad en la forma o tipo de teoría que se desarrolla, una teoría fundamentalmente pragmática, es decir, “orientada a la actividad artística”, escrita por especialistas y para especialistas, a partir del segundo periodo teórico –segunda mitad del siglo XVI¹²– la diversificación se generaliza y se convierte en fenómeno constitutivo de la teoría sobre las artes. Es entonces cuando se produce una auténtica “explosión” de la actividad teórica en el terreno del arte, que acaba superando la dicotomía inicial entre lo teórico y lo técnico. Se multiplican los puntos de vista, los tipos de autores y los aspectos que van a ser tenidos en cuenta en la consideración del hecho artístico.

Puesto que esta diversificación afecta a todas las categorías implicadas en el discurso teórico (autores, objetivos, receptores, objetos de reflexión, contextos, etc.), los textos que surgen a lo largo de este periodo presentan también una gran variedad, irreducible ya a una categorización en términos dicotómicos. Tal es así, que una de las cosas que más sorprende al historiador del Arte cuando se dispone a hacer un *corpus* de los textos que de alguna u otra forma abordan el tema de las artes durante este periodo es la diversidad y heterogeneidad de los discursos en los que éstas son objeto de algún tipo de tratamiento, bien específico y riguroso, bien circunstancial o simplemente retórico.

especulativa e intelectualista. En esta aproximación teórica al hecho artístico realizada por filósofos e intelectuales no se abordó la realidad de las artes en su condición de actividades específicas y determinadas; no se tuvo en cuenta ni la obra de arte como entidad empírica, producto de una técnica, ni mucho menos las cuestiones relativas al proceso de ejecución material. Sólo cuando sobre las artes entendidas y experimentadas como una actividad esencialmente empírico-factual concurra el punto de vista de la aproximación teórica, cuando los conceptos teóricos se formulen y sistematicen sobre la especificidad de estas artes, sólo entonces habrá nacido, no un nuevo pensamiento de o sobre el arte, sino “la teoría sobre las artes”. De hecho, la condición inaugural de esta teoría fue advertida en la propia época, y así lo manifiesta el mismo Alberti. Escribe el autor italiano: “Me ha complacido ostentar la gloria de ser el primero en escribir sobre este arte tan sutil. Si dicha teoría tuvo existencia alguna vez, yo la he elevado de las profundidades desconocidas; si no ha existido nunca, yo la he bajado del cielo” (*Los tres libros de la pintura*, en *El tratado de la Pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti traducidos é ilustrados por Don Diego Antonio Rejón de Silva, caballero maestrante de la Real de Granada y académico de honor de la Real Academia de San Fernando*, Ed. Fac., Introducción de Valeriano Bozal, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos, 1980, p. 262). Y el propio F. Pacheco, dos siglos más tarde, expresa el mismo sentimiento, cuando nos dice refiriéndose a Alberti: “De el primero que escribió eruditamente de estas dos artes y de la arquitectura pondré aquí el fin de sus palabras...” (*Arte de la Pintura*, ed. a cargo de Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 131).

¹² Seguimos en este sentido la división realizada por M. Barasch (*ob. cit.*) en relación con el proceso teórico-artístico durante los siglos XV y XVI.

Los textos artísticos: la realidad textual en la edad moderna del arte

A su vez, al mismo tiempo que se desarrolla, la teoría experimenta un proceso de “extensión”; el tema de las artes, y en concreto el tema de la pintura, se vuelven prolíficos, y ya no van a interesar únicamente a los artistas y teóricos más o menos comprometidos o implicados en el ámbito propiamente artístico, como había ocurrido de un modo general durante el Primer Renacimiento, sino que se produce una diáspora generalizada, de modo que la Pintura se convierte en objeto epistemológico común de una diversidad de áreas de conocimiento y facultades disciplinares¹³. Esta circunstancia va a tener una incidencia igualmente efectiva en el fenómeno de diversificación textual que comentamos.

Es, pues, la heterogeneidad la característica constitutiva principal de los discursos artísticos, convirtiéndose, a su vez, en uno de los factores que dificultan la catalogación de las fuentes y el establecimiento de tipologías textuales cuando se quiere configurar un *corpus* documental coherente, a expensas de multiplicar o diversificar los criterios posibles de clasificación, que no son, en realidad, más que posibles puntos de vista en la consideración de las unidades textuales. Ciertamente, podemos hablar de textos según su amplitud –cerrados o abiertos–, su ámbito de recepción –específicos o divulgativos–, su objeto de estudio, su función –didácticos, laudatorios, etc.–, su dimensión cognoscitiva implicada –técnicos o teóricos–, etc. Sin embargo, el discurso teórico es la integración e interacción de todos y cada uno de estos puntos de vista que, considerados individualmente, sólo pueden ser, como decimos, parciales. De modo que la descripción tipológica del texto según alguno de ellos resultará siempre unilateral.

No obstante, aunque la variedad desborda las categorizaciones sistemáticas, podemos distinguir unas ciertas “vías” por las que discurre el tema de “lo artístico”. Siguiendo un criterio básico de división que tiene como referencia principal la teoría, y teniendo en cuenta, a su vez, esa “extensión” que experimenta el objeto epistémico (las artes y la Pintura), consideraremos, en primer lugar, la condición teórica del texto–discurso y, en segundo lugar, su pertenencia o no al contexto teórico–artístico propiamente dicho.

Podemos observar, efectivamente, en cada uno de los conjuntos textuales que identificamos, características comunes que repercuten en las tres dimensiones: lingüística, conceptual y textual. Por su parte, nos permite establecer las diferencias entre lo que generalmente conocemos como “literatura artística”¹⁴, término dema-

¹³ Este fenómeno se relaciona con lo que Panofsky llamó en su día *descompartimentación*, considerado por el teórico como uno de los aspectos más característicos del Renacimiento. Con este término se refería a la configuración de la esfera de conocimiento como una continuidad, como un espacio de relación (“Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-Dämmerung”, en *The Renaissance: Six Essays*, Nueva York, 1963, pp. 121 y ss. y 128 y ss).

¹⁴ “(...) el nombre de ‘literatura artística’ cubre mal un dominio que por igual abarca la descripción crítica, la reflexión estética, las recetas técnicas, los preceptos pedagógicos, las apologías y las defensas, panfletos y catálogos de exposiciones, etc., y en el cual es difícil disociar lo que es auténtica cultura o problema de gusto” (TEYSSENDRE, B.: *Roger de piles et les Débats su le coloris au siècle Louis XIV*, (1957), citado

siado genérico que agrupa todo tipo de textos considerados útiles para el conocimiento de la Historia del Arte, y que por demasiado amplio deja de designar nada concreto, y los discursos teóricos propiamente dichos, que es donde encontramos el desarrollo del conocimiento especializado, la codificación y creación terminológica, así como las prácticas y usos lingüístico-discursivos específicos del dominio.

En este sentido, y siguiendo el primer criterio de división que hemos definido, podemos observar, en principio, dos grupos textuales: aquellos discursos que comportan algún tipo de exposición o desarrollo teórico consciente y aquellos otros que carecen de un objetivo explícito de sistematización teórico-doctrinal y que, por tanto, no pertenecen al ámbito de la teorización artística propiamente dicha.

1) ***Fuera del contexto teórico-artístico***: el tema de las artes desborda el marco de la teoría y de la sistematización doctrinal, convirtiéndose en objetivo de todo tipo de autores que, con mayor o menor protagonismo, toman a las artes, y a la Pintura en particular, como objeto de sus escritos, pero sin que sus fines sean en sí mismos teóricos, lo que no quiere decir que desde el punto de vista ideológico sí se adscriban y revelen una determinada concepción del hecho artístico. De esta forma, y en paralelo al propio proceso de teorización, proliferan todo tipo de textos y discursos que de un modo u otro ponen de manifiesto distintos aspectos de la Pintura y de las artes en general, pero sin que lleguen a desarrollar ningún tipo de construcción o formulación teórica.

La “descontextualización” del ámbito teórico que experimenta el tema de “lo artístico” tiene lugar, principalmente, de mano de poetas y literatos, debido a la fuerte relación que existe en esta época entre la pintura y la poesía, “las artes hermanas”. Esto origina, entre otras cosas, un trasvase de “formas de hacer”, es decir, metáforas plásticas, en el caso de los poetas, e “invenciones” pictóricas de carácter poético-literarias, en el de los artífices; así como un trasvase de términos y conceptos, sobre todo durante el siglo XVII y bajo el “marco” ideológico del *Ut Pictura Poesis*. Pero desde el punto de vista textual, que es el que nos interesa ahora, la conjunción entre la forma de expresión poético-literaria y el tema de la Pintura da lugar a un tipo de “texto artístico” que por sus características lingüísticas y discursivas se revela como uno de los más interesantes para el conocimiento de la Pintura de entre aquellos que tratan el tema pictórico sin pretensiones decididamente teóricas.

por BONET CORREA, A.: “Semblanza de Julius von Schlosser”, en SCHLOSSER, J.: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 19934 (1924), pp. 11-16). Ya J. Von Schlosser, el primer y gran revalorizador de la realidad textual artística, a pesar de utilizar el término “literatura artística”, advierte las necesarias delimitaciones que deben establecerse: “El propio concepto de ciencia de las fuentes precisa una limitación: se entienden aquí las fuentes escritas, secundarias, indirectas; sobre todo, en el sentido histórico, los testimonios literarios que se refieren en sentido teórico al arte, según su aspecto histórico, estético, técnico, mientras que los testimonios impersonales, por así decirlo, inscripciones, documentos e inventarios, atañen a otras disciplinas y pueden ser aquí sólo materia para un apéndice” (*ob. cit.*, p. 23).

Los textos artísticos: la realidad textual en la edad moderna del arte

Estos *discursos poético-literarios* no forman un grupo en sí homogéneo, sino que presentan una gran diversidad en lo que respecta a la temática, implicación emocional y grado de retoricismo. Así, encontramos algunos en función retórica y laudatoria exclusivamente, como el siguiente fragmento de F. de Lucio Espinosa y Malo, en el que se advierte el retoricismo erudito y no exento de afectación cuando pretende describir la Pintura:

*Es la Pintura; pero qué inútilmente me detengo en querer describir lo que apenas he llegado comprender! Era menester pedirle prestado a Apolodoro su pincel; que Cimón Cleoneo, y Polignoto eme pariticipassen los adornos; que Ceuxis me dicesse la valentía del relieve; y en los afectos de Arístides, en las medidas de Asclepiodoro, en los dibuxos de Telefanos, los colores de Clefanto; en las líneas de los Egypcios, y las sombras de los Corintios, pudiera entonces ofrecer reverentes deseos al venerable lienço donde huviera de descrivirse su imagen (...)*¹⁵;

otros que poetizan distintos aspectos asociados en el s. XVII al hecho pictórico que son igualmente objeto de tratamiento específico por parte de la misma teoría. Véase, por ejemplo, el siguiente *enigma* compuesto por F. Pacheco en el que se pone de manifiesto la capacidad de “creación” que posee la Pintura, circunstancia que en el periodo que consideramos se encuentra unida al concepto de *mimesis*, por lo que ésta tiene de reproducción figurativa, de apariencia o semejanza de realidad y, por tanto, de re-construcción de una nueva Naturaleza, llegando a asimilarse, como derivación lógica, el proceso de realización artística al de la creación-génesis llevada a cabo por la divinidad¹⁶.

*Todo cuanto quiero hago
y lo vuelvo a deshacer;
sin término es mi poder
y sin término mi estrago.*

*Es mi poder en el suelo
tan semejante al invierno
que puedo echar al infierno
y puedo llevar al cielo.*

*Y aquí para entre los dos,
llega mi poder a tanto,
que no sólo haré un santo,
pero haré al mismo Dios*¹⁷.

¹⁵ *El Pincel*, Madrid, editado por Francisco Sanz, impressor del reyno, 1681. El texto de esta primera edición de la obra se encuentra reproducido por CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 553-567.

¹⁶ En relación con esta conceptualización metafórica de la realidad artística, véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: “Metáfora conceptual (genésica) aristotélico-escolástica: algunas reflexiones sobre la teoría artística a la luz del *Arte de la Pintura* de F. Pacheco”, *Boletín de Arte*, 18, Depto. de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1997, pp. 101-130.

¹⁷ *Arte...*, *cit.*, p. 411.

Este tipo de textos poéticos no deja de tener su interés, pues en relación con ellos se establece una zona de confluencia en la que, en ocasiones, como veremos más adelante, se hace difícil distinguir entre aquello que pertenece al ámbito de la teoría artística propiamente dicha y lo que pertenece al ámbito de la “literatura” de y sobre las artes.

Sea como fuere, los discursos poético-literarios siempre tienen el mismo fin: dignificar a las artes y a sus artífices, y, en el caso particular que tratamos, a *l'arte de la Pintura*, a *l'arte noble*, bien mediante la vía exclusiva de lo retórico, como en el primer ejemplo señalado, bien mediante algunas de sus propiedades o características, las cuales constituyen, a su vez, tanto en el contexto histórico-cultural general, como en el contexto teórico específico de las artes, las categorías de valor y los criterios de calificación que rigen el enjuiciamiento de “lo artístico”.

Así pues, estos discursos no dejan de comportar una función cognoscitiva en sí mismos: desde el punto de vista conceptual y epistemológico, además de exponer distintos aspectos de la pintura desde una dimensión poética, no teórica, es decir, desde otro nivel de acercamiento al hecho pictórico-artístico, que debemos considerar complementario y no excluyente, ponen de manifiesto también las categorías de calificación y los conceptos críticos que funcionan como criterios en la valoración de la calidad y nobleza de las artes, de las representaciones artísticas y de los propios artífices.

Desde el punto de vista lingüístico, el valor de estos textos radica, tanto en el uso de términos no específicos para designar conceptos que sí lo son y que, en consecuencia, en otros textos serían nombrados mediante sus designaciones inmediatas, es decir, con sus términos específicos¹⁸; como en la tendencia más acusada a la metaforización. Si consideramos que tanto las designaciones léxicas no inmediatas como las metáforas comportan una interpretación por parte del sujeto de aquello que se está designando en función del significado implícito en la unidad lingüística o en la metáfora utilizada, podemos concluir que estos textos ponen de manifiesto, quizá mejor que ningún otro, el valor cognoscitivo y la dimensión epistémica que se encuentra presente en el propio lenguaje, o dicho de otro modo, su capacidad para

¹⁸ En virtud de la relación fija que, bien por el uso, bien por su codificación en diccionarios, se suele establecer entre expresión y contenido, las formas léxicas a las que quedan asociados los significados se conciben como sus *designaciones inmediatas*, es decir, los signos que se consideran *normales-ortónimos* en la terminología de Pottier (*Semántica General*, Madrid, Gredos, 1993 (1992), pp. 121-124)- para la realización o verbalización de dichos contenidos, que es cuando utilizamos las palabras en su sentido literal, es decir, cuando se emplean con el sentido exacto de aquello que se quiere comunicar; de modo paralelo, estos significados se conciben como las *significaciones normales* de las formas léxicas a las que se encuentran asociados. Asimismo, puesto que es posible utilizar una forma léxica para designar otros contenidos, por ejemplo, en el uso figurado o metafórico de los signos lingüísticos, esas “otras” significaciones se consideran *significaciones secundarias* de dicha forma; por su parte, las formas léxicas no utilizadas en sentido literal se entienden como las *designaciones secundarias* de los contenidos expresados (BALDINGER, K.: *La Teoría Semántica. Hacia una Semántica Moderna*, Madrid, Ed. Alcalá, 1972 (1970), pp. 120-121).

Los textos artísticos: la realidad textual en la edad moderna del arte

ser síntoma y expresión de la concepción que se tiene de la realidad artística. Ahora bien, no podemos mantener estas categorías en términos absolutos, ya que, como veremos continuación, el retoricismo y la literarización del estilo forman parte de las características lingüístico-discursivas propias y específicas de los discursos teórico-artísticos.

Pero el tema de las artes, en su tratamiento fuera del contexto teórico-artístico, no se circunscribe a este tipo de textos poético-literarios. Así, podemos considerar también los *sermones religiosos*, en los que encontramos referencias a temas artísticos utilizados a modo de metáfora y ejemplificación didáctica para la exposición de las cuestiones morales y teológicas:

Edificio del hombre y columna de la justicia original.- ... porque si un edificio estribase sobre una columna, de manera que quitada ella, era cierto venir la bobeda al suelo, claro esta que quien derribasse la columna, seria causa total de la ruyna en que se sustentava el edificio... Hizo dios este edificio del hombre, y porque fuesse perpetuo, apoyó sobre la columna de la justicia original (...)¹⁹.

Desde el punto de vista terminológico-lingüístico, la descripción que estos sermones nos ofrecen de las producciones artísticas, no sólo nos facilitan un conocimiento sobre ellas, sino que también nos ponen en contacto con los tipos de términos utilizados en la época para la descripción y caracterización, tanto formal como iconográfica, de estas obras.

En la Capilla mayor del dicho Templo se hizo un sumtuosissimo tumulo, y capelardente, quitándose la rexa de la capilla para este efeto: el qual estava armado sobre doze columnas de pedestales de muy gruessas vigas de tres altos, que llegavan hasta el cimborrio de la capilla en lo mas alto della: y era pintado de negro, pardo y blanco, con molduras doras: y todo el se venia á rematar en una gran corona dorada: y todo lo algo del tumulo estava rodeado de cruces encruzetadas con velas, y lo mesmo al rededor de la iglesia por donde estava colgada, y en todas avia dos mil quinientas velas²⁰.

Otra buena fuente de información la constituyen los *documentos de contratación de obras*, almacenados actualmente en los archivos de protocolo, en los que, junto a las descripciones "artísticas" y las referencias a procedimientos técnicos, encontramos también los tecnicismos fiscales y administrativos de uso corriente en el contexto de las artes:

¹⁹ REBOLLEDO, L.: *Primera parte de cien oraciones fúnebres*, Madrid, 1600, p. 57, citado por DÁVILA FERNÁNDEZ, M^a. P.: *Los sermones y el Arte*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1980, p. 97.

²⁰ CERVERA DE LA TORRE, A.: *Testimonio autentico y Verdadero de las cosas Notables que passaron en la dichosa muerte del rey N. S. Don Felipe II...*, Madrid, 1600, p. 189, en *ibidem*, p. 97).

(...) y con juramento declaren el precio e balor que el dicho rretablo tiene ansí de madera talla y samblaje y de pintura dorado y estofado para que conforme a este precio que los dichos maestros hizieren la dicha cofradía y el dicho mayordomo en su nombre nos de y pague a cada uno de nos los dichos diego de campos y diego lopes lo que ubiéremos de aver yo el dicho diego de campos de la pintura dorado y estofado e yo el dicho diego lopes de la madera talla y samblaje y escultura y los dichos precios se nos an de pagar luego que los dichos aprecio se hizieren los quales se an de hacer aquí en Sevilla (...). Lo avemos de poder hazer abiéndolo primeramente tratado y comunicado con el dicho licenciado Luis de Angulo y con su acuerdo e parecer y ansi mismo se declara que las columnas de el dicho rretablo an de ser estriadas y guecas de arriba abajo no enbargante que en la dicha trasa estan puestas masisas (...) y en quanto a el ancho a de ser del ancho que tiene el pilar de la dicha yglesia (...) y que haga la proporcion y llenos y basio que tiene y haze el dicho pilar (...) ²¹.

2) En el contexto teórico-artístico: desarrollos, exposiciones teóricas y sistematizaciones doctrinales: junto a éstos, nos encontramos otro tipo de textos que abordan el tema de la pintura desde un punto de vista conscientemente teórico, es decir, su intención explícita es realizar algún tipo de desarrollo o exposición doctrinal: son los que venimos llamando discursos teórico-artísticos propiamente dichos. Ahora bien, tampoco en este tipo de discursos artísticos existe homogeneidad, la variedad y la diversificación en las formas de aproximación teórica nos dan una gama amplia de textos.

En el primer tercio del siglo XVII, encontramos, como consecuencia del proceso ya referido de “extensión” y *descompartmentación*, no sólo una diversidad en las formas de teoría y en las formas de “hacer teoría”, sino también una diversidad de los “espacios” o áreas del saber desde los que se “hace” dicha teoría. De este modo, según hemos indicado, podríamos establecer una distinción entre los discursos teóricos que se sitúan en el espacio de lo específicamente artístico y aquellos que, sin dejar de ser discursos teóricos, se sitúan fuera del ámbito de la especificidad inmediata de las artes, y en nuestro caso concreto, de *l’arte de la Pintura*.

Precisemos que por espacio específicamente artístico entendemos aquél que se encuentra vinculado, tanto a la actividad pictórico-artística, como a las reflexiones teóricas desarrolladas por *l’arte de la Pintura* en su condición de disciplinas específica o facultad disciplinar del conocimiento especializado. Quiere esto decir que los discursos llevados a cabo por teólogos, moralistas y otros intelectuales, sin dejar de ser discursos teórico-artísticos, por cuanto su objetivo es desarrollar una reflexión teórica sobre las artes en general o sobre algunos de sus aspectos, quedarían fuera de dicho ámbito de especificidad.

²¹ *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. Tomo V, aportación de Bago y Quintanilla, Sevilla, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte de Sevilla, 1932, pp. 6-7.

Ahora bien, en relación con este aspecto debemos hacer una consideración más. La propia *descompartimentación* y continuidad que se establece entre las esferas de conocimiento hace difícil definir, desde la perspectiva histórica, cuál es ese espacio de lo específicamente artístico desde el punto de vista teórico. Pacheco, por ejemplo, basa su legitimidad y validación como teórico de la Pintura precisamente en su condición de artífice²², es decir, en su relación inmediata con la realidad de las artes, pero luego no tiene reparos en incorporar a su discurso teórico toda una suerte de disquisiciones intelectuales, sobre todo de carácter teológico, sin que ésto le parezca inoportuno o ajeno a un discurso que se desenvuelve en torno a la Pintura²³. Si consideramos entonces el contexto teórico-artístico desde el punto de vista de la concurrencia de una diversidad de disciplinas o ámbitos del saber sobre un mismo objeto epistemológico, podríamos hablar de la configuración de una especie de terreno común o espacio de confluencia.

Sin embargo, sin obviar dicha interrelación disciplinar, como nos pone de manifiesto el caso específico de F. Pacheco, se tiene en la época una conciencia clara de la entidad, especificidad y autonomía de la disciplina que constituye *l'arte de la Pintura*²⁴. De modo que, si tenemos en cuenta este aspecto, resulta factible hablar

²² "(...) me determiné a manifestar alguna parte de lo mucho que la pintura encierra en sí, conforme a la humildad de mi ingenio, reprimiendo en parte la osadía de los que con menos que mediano caudal, o sin haber trabajado en esta profesión (teniéndola por limitada materia), pensaron recoger en breve discurso la grandeza suya con sólo trasladar de otros, séame lícita tan justa empresa, pues no aventuro el trabajo en facultad ajena ni con tan moderada experiencia que no se acerque mucho a lo que dixere" (*Arte...*, p. 66).

²³ De este modo, en relación con la introducción de un "parecer" del eclesiástico fray Bernardino de los Angeles relativa al *decoro* de las imágenes, F. Pacheco afirma: "Paréceme justo y no ajeno de la pintura (aunque se dilate algo más este discurso) poner aquí lo que escribieron hombres doctos en favor de la disposición desta historia (algo más breve que ellos) para darle valor y autoridad sabrosa nombrándolos en este lugar y porque no se pierdan tan doctos escritos..." (*ibidem*, p. 316). La interpretación que realiza J. Brown del *Arte de la Pintura* como documento académico se relaciona, precisamente, con este carácter que adquiere el discurso de Pacheco. Para este autor, el *Arte...* vendría a ser la manifestación y, a su vez, el medio de difusión de aquellos debates que en torno a la Pintura tenían lugar entre intelectuales y doctos en el marco de la Sevilla del s. XVII: "El Arte es en gran medida, y con plena conciencia de ello, una obra colectiva. Pacheco parece que quiso emular a Mal Lara y Herrera, quienes utilizaron la academia para formular y desarrollar sus ideas. Y al igual que sus predecesores académicos, invitó también a sus compañeros a contribuir al libro. A través del tratado, Pacheco cita la autoridad de sus amigos, incorporando a menudo y por extenso sus opiniones" ("El *Arte de la Pintura* como documento académico", en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980 (1978), pp. 33-56).

²⁴ De hecho, el *Arte de la Pintura*, ejemplo que hemos traído a colación, surge desde esa conciencia de autonomía y entidad disciplinar, y para hacer efectiva, en un discurso teórico doctrinal y sistemático, dicha condición de *l'arte de la Pintura*. Así, en la Introducción al tratado, Pacheco explica que uno de los motivos que le han llevado a escribir el *Arte...* radica en el hecho de que, hasta el momento de su redacción, no se ha dado una especificidad en el tratamiento de la Pintura, ni en lo que concierne a su condición de objeto epistemológico, abordada en conjunción con las otras artes, ni en lo que respecta a la condición de los mismos autores, que no son, como diríamos actualmente, especialistas o profesionales de la materia. Hablando concretamente del libro de Gutiérrez de los Ríos (*Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, Madrid, 1600), jurista y profesor de ambos derechos, sin dejar de reconocer su valía, apostilla: "... y aunque no fue su intento principal tratar de sola la Pintura, sino de todas las artes que se valen del dibujo..." (*ob. cit.*, p. 67); y en relación con el *De Varia Commesuración para la Escultura y Architectura* (1585), del platero J. De Arfe, afirma: "... pero parece que abraza a Escultura y Pintura y no fue su intento tratar más que lo perteneciente a su profesión" (*ibidem*, p. 67).

de discursos teóricos desarrollados en un ámbito de especificidad artística, es decir, discursos teóricos desarrollados en el contexto de *l'arte de la Pintura* considerada como facultad disciplinar, y de discursos teórico-artísticos desarrollados fuera de dicho ámbito.

Asimismo, podemos establecer otro criterio en la consideración de los tipos de discursos teóricos sobre las artes, ya que, junto a las exposiciones y desarrollos de todo orden, sea cual sea la esfera de conocimiento desde el que se lleven a cabo, existe un conjunto de textos que, al abordar la conceptualización y teorización, no sólo desde el ámbito de especificidad artística, sino desde la conciencia de autonomía y especificidad disciplinar adquirida por *l'arte de la Pintura* –hecho que en España se verifica no antes de la primera mitad del siglo XVII–, se constituyen en verdaderas sistematizaciones teóricas que implican una estructuración conceptual del propio dominio y una ordenación sistemática de su epistemología. En ellos podemos hablar, en consecuencia, de la existencia de un auténtico punto de vista metacientífico, metadisciplinar y terminológico. Son los discursos que F. Calvo Serraller, en relación con las tipologías discursivas artísticas que él distingue, denomina *tratados doctrinales*²⁵.

Por su parte, también debemos considerar dentro de este grupo aquellos textos que, si bien no pueden ser considerados como discursos teóricos propiamente dichos, sí comportan una actitud teorizante, de modo que de ellos pueden deducirse auténticos desarrollos doctrinales y sistemas nocionales. Es el caso, por ejemplo, de los dictámenes jurídicos, memoriales académicos, intercambios epistolares, etc.

III. FACTORES DE ESPECIFICIDAD DISCURSIVA.

Ahora bien, fuera de estos criterios básicos, la variedad y la heterogeneidad, características constitutivas de los discursos teóricos, se proyectan sobre todos los aspectos vinculados a la dimensión textual e inciden sobre todas las categorías desde las cuales es posible considerar el discurso-texto –autor, tema o núcleo epistémico, construcción y articulación discursiva, situación y contexto–²⁶. Las implicaciones inmediatas que se deducen de esta realidad discursiva que se configura en el dominio artístico se pueden resumir en una serie de factores, que son los que definen la particularidad de estos discursos teóricos, proyectándose también sobre el carácter específico de las prácticas lingüístico-discursivas que encontramos en el contexto de la teorización sobre el arte y sobre las artes.

²⁵ *Ob. cit.* A esta tipología responden los tratados de F. Pacheco (*Arte... cit.*), V. Carducho (*Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633), ed. prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979), J. Martínez (*Discursos Practicables del Nobilísimo arte de la Pintura, (¿1673?)*), ed. de Julián Gállego, Barcelona, Ediciones Bibliófilas, 1950) y, ya en el s. XVIII, el de A. Palomino (*El Museo pictórico y Escala óptica*, (1715 y 1724), 2 vols., Madrid, Aguilar, 1988 (1947).

²⁶ Véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: *Lingüística y Terminología aplicada...*, *cit.*, vol. II, pp. 108-110.

Los textos artísticos: la realidad textual en la edad moderna del arte

1. El primer aspecto en el que se manifiesta dicha heterogeneidad y variedad lo constituye la *concepción individual* de los discursos. Este componente de individualidad se encuentra en relación, tanto con la condición del discurso-texto como producto de un acto de comunicación concreto y determinado que, en consecuencia, introduce en su consideración la categoría del sujeto individual o colectivo que lo realiza, como con lo que en nuestro estudio sobre la teoría artística hemos dado en llamar “punto de vista del autor” o “aproximación teórica individual”²⁷, parámetro constitutivo de la teoría en la medida en que todo proceso de intelectualización o construcción teórico-conceptual se entiende como un ejercicio consciente llevado a cabo por un sujeto determinado. En este sentido, el “punto de vista” del autor determina el modo y forma de aproximación que se hace al objeto de reflexión en relación con un conjunto de categorías básicas sobre las que el teórico debe decidir –“sobre qué aspectos” del objeto, “con qué objetivos o finalidad”, “a quién o para quién” y “cómo”, es decir, en qué modo y palabras expresar su propia reflexión–. Pues bien, el conjunto de elecciones que realiza el teórico durante el proceso de elaboración o construcción discursiva en función de dichas categorías, de sus objetivos comunicativos y en adecuación al contenido semántico-doctrinal que expone, es lo que hemos llamado propiamente “concepción del discurso”²⁸. La diversificación de las categorías aludidas a partir del segundo periodo teórico lleva aparejada una diversificación paralela de la concepción de los discursos, que afecta tanto al plano teórico-conceptual, es decir, al tipo de conocimiento o contenido nocional que en ellos se expone, como al plano lingüístico-textual propiamente dicho, es decir, al modo y forma de exposición, dependiente en ambos casos del tipo de público/lector al que se dirige, de los objetivos y del aspecto tratado. Así pues, esta individualidad se constituye en sí misma en causa de heterogeneidad.

2. Por su parte, consecuencia de la diversificación de los espacios de teorización artística es la *concurrencia* que se produce, desde el punto de vista semántico y lingüístico, entre conceptos y términos de naturaleza y procedencia diferentes, con los inevitables trasvases que ésto implica; trasvases que se verifican tanto en lo que concierne al universo epistemológico de las artes, como a sus repertorios terminológicos y medios expresivos.

Desde el punto de vista lingüístico, sin embargo, la confluencia no sólo afecta a los términos, también incide sobre la *diversidad del estilo*, de modo que tampoco podemos hablar en este sentido de unidad u homogeneidad en lo que se refiere a las prácticas lingüístico-discursivas “artísticas”²⁹. Véase, por ejemplo, cómo conviven:

²⁷ *Ibidem*, vol. II, pp. 14-15.

²⁸ *Ibidem*, pp. 105-106.

²⁹ Este hecho también es señalado por Barasch en relación con el contexto italiano, contrastando el estilo más docto y riguroso de los intelectualistas florentinos, con el tono coloquial y desenfadado de los venecianos (*ob. cit.*, p. 199).

– el estilo jurídico que caracteriza a los *Discursos Apologéticos...* (1626) de J. de Butrón, concebidos, de hecho, como un alegato jurídico en pro de la liberalidad de las artes:

*Inútil es la cuestión de qualquiera materia, sino empieça por la definición que le conviene ('Doctrina es de Cicerón en el lib. 1, de Officiis: Omnem, que de quecumque, resuscipitur institutio debere à deffinitione profiscisci') como principio del punto que se disputa; Cuisque, rei potissimas principium est. El Iurisconsulto gayo lib. 1. Advértase legem 12, tabularum, en la ley I. Pandectis, de origine iuri. Estos discursos son sólo para provar ser liberal el Arte de la Pintura (...)'*³⁰;

*Esto assaz provamos en el discurso 12, 2. No pone ora razón Séneca sino la referida, para que los pintores no sean liberales, que obran de manera que sirve de provación a apetitos torpes (...). Luego sino fuessen ministros de luxuria, sino fuessen ministros de impudicia, serían liberales: cessando la causa el efecto cessa. L causa aquella por que se haze la cosa, como la herida, o enfermedad de la muerte (...) Si la causa de los pintores no ser liberales, es se ministros de lujuria, no lo siendo, antes el impelente que nos haze piadosos, y santos, será liberal, no admite duda'*³¹;

– la prosa administrativa que encontramos en los *memoriales académicos*, en los que, además, vemos aparecer un vocabulario técnico-administrativo “artístico” que se va afianzando progresivamente en sus páginas:

*Y para que se consiga con orden lo propuesto, es fuerza que haya quien rija y gobierne esta Escuela, o Academia, quien enseñe en ella lo necesario, y apruebe los susficientes para la pintura, y escultura (...). Y como todas las cosas han de tener la justa dependencia del Rey, que como cabeza nuestra no animaran estos miembros sin ella, con la debida reverencia se ha suplicado a su Católica y Piadosa Majestad se digne de darnos un Protector de su Real Mano, para que con este respeto se gobierne este cuerpo de Academia Real, y a quien se vaya a dar cuenta de los aprovechamientos y tratos (...). A este gobierno asistirá inmediatamente uno de los pintores que presidirá en nombre del Protector que llamarán Presidente y otros cuatro, que se llamarán Consiliadores. A este cuerpo o Junta obedecerán todos, y de ella saldrán nombrados oficiales para la conservación y aumento de esta Academia: es a saber, un Fiscal, un Procurador General, Secretario, Mayordomo, Contador, Corrector del estudio, y Comisarios'*³²;

³⁰ *Discursos Apologéticos en que se defiende la Ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos*, Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey, 1626, citado por CALVO SERRALLER, F.: *ob. cit.*, p. 201.

³¹ *Ibidem*, p. 210.

³² *Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una Academia o Escuela de Dibujo* (¿1619?), texto reproducido por *ibidem*, pp. 169-177, según el publicado por CRUZADA VILLAAMIL, G.: “Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII”, en *El Arte en España*, nº 132, 1866, pp. 167 y ss.

Los textos artísticos: la realidad textual en la edad moderna del arte

– o la literarización y el juego metafórico, una de las principales características de las prácticas lingüístico-discursivas artísticas, según hemos mencionado anteriormente. Esta tendencia a la literarización se desenvuelve desde el retoricismo que se advierte, por ejemplo, en el siguiente fragmento de J. de Butrón:

*Dura es señor, la buelta de los ríos contra su corriente, por ser tan ageno de su naturaleza, pero divertido su caudal por ageno camino de su costumbre no tan difícil; enmienda su curso, buelve a las mantillas con que fue criado. Dexe V. Magestad que se adelanten los estudios, sin que se les pongan los espantos de tanta gablea, pues es tan pesada cosa el arribar a pedidos nuevos, contra el corriente de tantos años, que con natural curso siguió felicíssima su camino, con el agaño de su exempciones la pintura (...) Nació, señor, la pintura enbuelta en paños nobles, no serviles; desde sus primeros bosteços, se halló libre, favorecida de los mayores Príncipes (...)*³³;

hasta el uso de la metáfora, no sin cierta ironía intencional, como nos muestra el siguiente contexto de los *Diálogos*...

*(...) aver velado cuidadoso en la defensa della, contra los que pretenden empadronarla como a villana, y gravarlo como a pechera y mecánica, a que pague alcavala de sus obras, en que se ha descubierto el descuido grande de nuestros mayores, que pudiendo dexar perpetuas las executorias de su nobles inmemorial, y tan antigua como el mundo en que habitamos, pues tiene por padres al entendimiento, y a la razón, por parientas cercanas a la ciencias naturales, y virtudes morales, y por testigos auténticos las Divinas y Humanas Letras (con quien se comunica y trata) desuerte lo olvidaron todo*³⁴;

o con claras connotaciones didácticas, tal y como aparece en el *Arte de la Pintura*:

(...) será bien hacer verdadero juicio destas pinturas comparándolas con las de los maestros de la Academia Romana, por este exemplo: agradable cosa es en una aldea ver una labradora hermosa, de la manera que lo suelen ser, morena, de gracioso color; negros los ojos, negro el cabello, vergonzosa, de buen entendimiento y discurso, adornada con la llaneza del uso de su pueblo, y toda aventajada a las demás; pero no hay duda, sino que una princesa o reina, con blanca y rosada tez, y cabellos de oro, y ojos de zafiros, como quieren los más de los poetas, llena de discreción, adornada de varias telas, puesta junto desta labradora, será más agradable objeto a la vista (...). Y

³³ *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores*, impreso sin fecha ni lugar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, texto reproducido por *ibídem*, pp. 221-233.

³⁴ *Ob. cit.*, pp. 19-20.

*aunque parece haberme declarado, aplicaré lo dicho al intento que sigo; el Basán gran pintor; ¿quién lo duda?, más de cosas pastoriles (...) y puesto que sea excelente (como lo es, representando una hermosa labradora), ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Angel? (...). Finalmente, con esta reina y señora tan difícil de conquistar*³⁵.

No se pierda de vista, a su vez, que literarización y retoricismo se manifiestan conjuntamente en los discursos teórico-artísticos con el prurito y rigurosidad “científica” que observamos en algunos de ellos, y que aspira a resolverse en una prosa clara y sintética, tal y como afirma el propio Carducho: *Este zelo, este amor del Arte que profeso manifestará la obra, no en language culto, sino Castellano, no en estilo Retorico, sino propio* (...) ³⁶.

Otro ejemplo significativo a este respecto lo encontramos en los *pareceres y aprobaciones* en los que se dilucida la adecuación decorosa de las imágenes sagradas. Estos textos, redactados por las autoridades y los intelectuales eclesiásticos, conjugan el estilo formalístico propio de la consulta, el tono moralista, la erudición exegética, así como la presencia conjunta de conceptos y términos teológicos y artísticos:

*Pinturas desnudas ha usado la Iglesia en los Mártires, y historias antiguas, donde, o la hermosura nos mueve a alabanza del Criador; o los tormentos a la imitación del sufrimiento: desuerte, que secundum se dar al pincel miembros desnudos en donde se esmere la valentía del arte no lo tengo por pecado: pero quando se pinta la misma torpeza, de cuya representación más se incite el apetito, que se admire el entendimiento: luzgo, que es pecado mortal: por ser cosa que la misma naturaleza encubre, y de suyo es tan próxima para incitar, y causar movimientos, aun en los más castos. Éste es mi parecer*³⁷.
*Este nombre hebreo Gabriel significa en nuestra lengua fortaleza de dios; porque donde se manifiesta el poder y fortaleza suya, envía su Majestad a Gabriel, y así en el tiempo que el Señor había de nacer y alcanzar vitoria del mundo, fue enviado Gabriel a la Santísima Virgen María Nuestra Señora. De donde se coligen dos razones (...). La segunda razón: si S. Gabriel fue enviado quando había de triunfar Cristo Nuestro Señor del mundo, y este triunfo alcanzó en la cruz, como lo afirma S. Pablo ad Colonens, cap. 2º; luego, quando se ponga la cruz para publicar este triunfo que hasta aquel día se va haciendo, a nadie le conviene tanto a S. Gabriel, que fe el que dio noticia y lo anunció*³⁸.

³⁵ Arte..., cit., p. 415.

³⁶ Ob. cit., p. 18.

³⁷ Parecer del padre Fray Iosephe de la Cerda, Lector de Teología en su casa, de Salamanca (1631), en CORNEJO, F. y otros: *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas*, Madrid, impreso por la viuda de Alonso Martín, 1632, texto reproducido por CALVO SERRALLER, F.: *ob. cit.*, p. 251.

³⁸ Parecer del doctor Alonso Gómez de Rojas, canónigo de la Santo Iglesia, en PACHECO, F.: *Arte...*, cit., p. 324.

3. Esta confluencia da lugar también a un fenómeno de carácter exclusivamente textual, el que hemos denominado *contigüidad o contextualidad discursiva*. Más que trasvases propiamente dichos, lo que entendemos por *contigüidad discursiva* implica la presencia en un mismo contexto textual de una diversidad y heterogeneidad de formas terminológicas y estilístico-expresivas vinculadas a distintos ámbitos del conocimiento, las cuales, en su concurrencia, prestan una cierta “coloración” (filosófica, jurídica, retórica, etc.) al discurso teórico-artístico propiamente dicho, tal y como se puede observar en los ejemplos aducidos más arriba; o tal y como se manifiesta en la entonación filosófica, teológica y científica que van asumiendo alternativamente nuestros tratados españoles sobre las artes.

Desde la perspectiva del historiador, dicha contigüidad y heterogeneidad expresiva se traducen en una impresión global de “mescolanza” y, por tanto, de una falta de puridad expresiva coherente en los discursos teórico-artísticos.

4. Otro de los factores de especificidad discursiva lo constituye el solapamiento de intenciones y la diversificación de los objetivos en una misma unidad textual, lo que hace de la *polivalencia y el polifuncionalismo* características propias de los discursos teórico-artísticos. Esta diversificación y superposición, tanto funcional como semántica, dificulta nuevamente el establecimiento de grupos en los que situar o catalogar los discursos teóricos sobre las artes, si se quiere tener en cuenta alguno de estos dos criterios: función y contenido.

Una de las formas de discurso más característica a este respecto es el que hemos denominado de “dignificación”. Directamente relacionados con el desarrollo de la teoría de la Nobleza “artística”, son utilizados como panegíricos de la Pintura o de las artes en general, pero, al mismo tiempo, comportan una dimensión conceptual y desempeñan una función fundamental en la teoría y epistemología de las artes. Así, el *parangón*, que constituye un tipo de discurso-teórico de “dignificación”, contribuye a la ordenación y desarrollo del espacio epistémico artístico al definir, mediante el ejercicio comparativo entre las artes, la naturaleza específica que individualiza y distingue a cada una de ellas, así como los criterios y categorías que presiden los límites establecidos entre unas y otras³⁹.

³⁹ “En efecto, considerado tradicionalmente como la típica veleidad académica sin fundamento, constituye, por el contrario, un factor fundamental en la formulación doctrinal de la identidad específica de las artes durante la época moderna” (CALVO SERRALLER, F.: *ob. cit.*, p. 182). Según M. Barasch, el *parangón* (*paragone*) como género literario artístico tiene las siguientes funciones: “Cuando comparaban las artes visuales con las antiguas disciplinas establecidas, la finalidad era la de elevar su condición; de esta manera, se ponía de relieve la naturaleza común de las artes que entraban en la comparación. Pero, al parangonar las artes visuales entre sí —fundamentalmente la pintura y la escultura— los autores trataron de analizar la naturaleza específica de cada arte, evidenciando así las diferencias entre ellas” (*ob. cit.*, p. 139). No obstante, debemos establecer una distinción entre los discursos de “dignificación” que funcionan únicamente como loa y alabanza de las artes, que encuentran su mejor manifestación en los discursos poético-literarios considerados previamente, y los discursos teórico-artísticos de “dignificación” que además de dicha función comportan una conceptualización o sistematización teórica. Véase en relación con estos discursos de dignificación y el desarrollo de la teoría de la nobleza a la que se asocian, el estudio específico que realizamos en *Lingüística y Terminología aplicada...*, *cit.*, vol. II, pp. 230-246.

Considérese también desde un punto de vista más particular y concreto la polivalencia que caracteriza a las *Vite* vasarianas. En esta obra, junto a una labor de reconsideración teórica de todo el pasado artístico, que, de hecho, hace de Vasari el fundador de un acercamiento histórico al estudio del arte⁴⁰, se formula y sistematiza para la posteridad un nuevo espacio de relación entre las artes bajo el concepto *arti del disegno* que ya no va a tener vuelta atrás. Si, además, tenemos en cuenta el tipo de construcción discursiva que se utiliza, vemos cómo el autor italiano lleva a cabo conjuntamente un ejercicio de reconstrucción biográfica, que como tal género o forma de exposición teórica “artística” va a tener continuidad posterior. A su vez, esta reconstrucción biográfica también desempeña en la obra vasariana una función panegírica, constituyéndose en sí misma en un discurso de “dignificación”, no sólo de los artistas, sino de la propia tierra del autor: Toscana y Florencia, circunstancia que tiñe a la obra vasariana de un cierto “localismo” del que ya fue acusado en su época⁴¹.

Consecuencia inmediata de este polifuncionalismo y polivalencia, es también la *multilateralidad y superposición de contenidos*, que se configuran igualmente en características constitutivas de los discursos teórico-artísticos⁴². Esta superposición y multilateralidad nos permite realizar diversos recorridos de lectura, poniéndose así de manifiesto la riqueza semántica de estos textos, pero, a su vez, nos exige llevar a cabo un análisis previo de su verdadero alcance cognoscitivo, según sean los distintos ámbitos conceptuales pertenecientes a la esfera de conocimiento artístico que se encuentran presentes en él⁴³.

De cualquier modo, por lo que concierne a los contenidos y funciones de los discursos teórico-artísticos, se puede decir que, en líneas generales, sea cuál sea el carácter, intención o contenido del discurso que se construye y desarrolla, la “función de dignificación” y el objetivo de gloriar y dar alabanza a las artes y a sus artífices subyace, explícita o implícitamente, a todos ellos en el contexto específico de la edad moderna del Arte⁴⁴.

5. Esta diversificación y heterogeneidad de los discursos teórico-artísticos también se relaciona y, en buena medida, es consecuencia de uno de los fenómenos más interesantes de la teorización artística durante el periodo que consideramos: la

⁴⁰ Véase SCHLOSSER, J.: “Orientación histórica y método de Vasari” y “Visión histórica general de Vasari”, en *ob. cit.*, pp. 269-284.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 272, 391-404 y 423-426

⁴² En ese sentido, Calvo Serraller llama la atención sobre cómo los discursos de carácter jurídico que se desarrollan en España trascienden dicha significación meramente jurídica y abordan cuestiones de estética, sociología, moral e incluso de historia (*ob. cit.*, p. 198).

⁴³ Véase el análisis específico que hemos realizado del *Arte de la Pintura en Lingüística y Terminología aplicada...*, *cit.*, vol. II, pp. 183-263.

⁴⁴ Ya lo señala J. Gállego: “ (...) todo tratado será bueno para defender esta idea” (*El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, Depto. de Historia del Arte, 1976, p. 37).

desvinculación que parece producirse entre “lo teórico” propiamente dicho y cualquier tipo de estructura discursiva, construcción textual o forma de expresión en la que el contenido doctrinal o nocional pueda manifestarse. No se da una asociación estable, ni tampoco se codifica de un modo explícito, según parece, el tipo de texto que deba ser el teórico-artístico. En el siglo XVI y sobre todo en el siglo XVII un desarrollo teórico puede encontrarse en cualquier tipo de texto: ya sea una carta, como la que Jáuregui envía a Miguel Ángel y que Pacheco incorpora a su propio discurso, reconociendo explícitamente que (...) *aunque sea largo este capítulo, no le embarazará lo que al mismo propósito me comunicó don Juan de Jáuregui, antes creo se leerá con gusto por cosa suya, en que jamás falta particular elegancia y nueva doctrina*⁴⁵; ya sea un breve opúsculo o un dictamen de carácter jurídico⁴⁶. Pero, quizá, el más interesante sea aquel que utiliza la forma poética como medio de expresión, denominado por Calvo Serraller *doctrinas versificadas*⁴⁷. El fragmentado *Poema de la Pintura* de P. de Céspedes⁴⁸ constituye, sin duda, uno de los mejores ejemplos.

Véase cómo el autor toma partido estético por el naturalismo “seleccionado”, que escogiendo las partes mejores de la naturaleza, aspira a componer un todo perfecto en la obra artística:

*Busca en el natural, y (si supieres
buscarlo) hallarás cuanto busques;
no te canse mirarlo, y lo que viéres
conserva en los disegnos que sacares,
en la honrosa ocasión y menesteres
te alegrará el provecho que hallares,
y con vivos colores resucita
el vivo, que el pincel e ingenio imita*⁴⁹.

⁴⁵ *Arte...*, *ob. cit.*, p. 337.

⁴⁶ Cfr. el estudio y análisis que realiza Curtius de la teoría sobre las artes desarrollada por Calderón precisamente en un dictamen jurídico (“La teoría del arte en Calderón y las artes liberales”, en *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1948), vol. II, pp. 776-790).

⁴⁷ *Ob. cit.*

⁴⁸ Reproducido por CALVO SERRALLER, F.: *ob. cit.*, pp. 100-108. Véase también CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*, Ed. Fac., Madrid, Reales Academias de profesores de Bellas Artes de S. Fernando y de la Historia, 1965, vol. V, pp. 269-352. También hay que mencionar la rima de Juan de Jáuregui titulada “Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga”, *Rimas* (XXXI), Sevilla, por Francisco de Lyra Varreto, 1618 (texto reproducido por CALVO SERRALLER, F.: *ob. cit.*, pp. 151-162). En cualquier caso, la teorización en forma versificada no es exclusiva de las disciplinas artísticas, también en el ámbito de la Literatura Lope de Vega, por ejemplo, nos da buena muestra de ello con su *Arte nuevo*, poema en el que expone no pocos de los principios fundamentales que conforman su doctrina poético-literaria (Para una aproximación general a esta obra, véase OROZCO DÍA, E.: “¿Qué es el *Arte Nuevo* de Lope de Vega?”, en *Introducción al Barroco*, vol. II, Granada, Universidad de Granada, 1988, pp. 165-208).

⁴⁹ *Poema de la Pintura*, citado por PACHECO, F.: *Arte...*, *cit.*, p. 403. En relación con la teoría del arte de Céspedes y el *Poema de la Pintura*, véase también BROWN, J.: “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1965, pp. 95-105.

o cómo expone aspectos de la más pragmática metodología:

*Primero romperás lo menos duro
dest'arte poco a poco conquistando;
procura un orden por el cual seguro
por sus términos vayas caminando;
comienza de un perfil sencillo y puro
por los ojos y partes figurando
la faz: ni me desplugo deste modo,
un tiempo, linear el cuerpo todo*⁵⁰.

En cuanto forma poético-literaria que es supone la incorporación al ámbito de los discursos teórico-artísticos propiamente dichos de aquellos aspectos que habíamos considerado como propios de los poético-literarios desarrollados fuera del contexto de la teoría: además del retoricismo y la literarización estilística, la presencia acusada de la metaforización, el uso de términos no específicos y una intensa adjetivación. Las “virtudes” que desde el punto de vista lingüístico y cognoscitivo se deducen de este tipo de forma textual ya fueron apuntadas en relación con aquellos discursos. Desde la perspectiva del contexto teórico, vienen a subrayar uno de los aspectos más característicos de las prácticas lingüístico-discursivas de la teoría artística: la tendencia al retoricismo y a la literarización del estilo ya señalada, que llega a sus últimas consecuencias con el uso de la versificación misma.

En lo que concierne a la adjetivación, ésta no sólo se relaciona con cuestiones de estilo, sino que se encuentra implicada en otro de los factores principales y específicos de los discursos teóricos, y que contribuye también a la caracterización distintiva de sus usos lingüísticos; nos referimos al enjuiciamiento crítico de las manifestaciones artísticas que encontramos en ellos, con las correspondientes descripciones de carácter calificativo y valorativo. Esta función de los discursos teórico-artísticos constituye lo que hemos llamado el “discurso de la crítica”, que se superpone y convive con el teórico-doctrinal propiamente dicho. Así, podemos encontrar “un discurso crítico” desarrollado en forma completamente versificada, como el que realiza Ortiz Melgarejo relativo al *Cuadro del Juicio* de Pacheco, siguiendo esa tendencia que comentamos⁵¹; o bien, un ejercicio de valoración crítica como el que

⁵⁰ *Ob. cit.*, citado por PACHECO, F.: *Arte... cit.*, p. 267.

⁵¹ Véase *ibidem*, pp. 339-340: “En plana superficie el cuerpo entero por virtud de las sombras relevado, verás tan verdadero que puede ser en torno rodeado, con viveza y acción tal cual no ha sido jamás a la escultura concedido (...) Los varios movimientos, la unión, la belleza y el decoro, de pocos conseguido de todos pretendido (...)”

lleva a cabo F. Pacheco de cierta pintura del s. XVI, desarrollado en el mismo contexto en el que define lo que se entiende por *pintura acabada* y se exponen los distintos tipos de *acabado* pictórico existentes⁵².

6. La falta de una asociación fija o establecida entre el discurso teórico-artístico y unas formas textuales y discursivas propiamente dichas también redundan en la heterogeneidad de los tipos de construcciones textuales y formas de articulación doctrinal, que quedan al libre arbitrio del teórico. Así, por ejemplo, podemos encontrar exposiciones que responden a criterios más o menos sistemáticos, metódicos y racionalistas, y otras que en absoluto se atienen a estos criterios⁵³.

Desde el punto de vista de los patrones literarios o estructuras discursivas, si bien, como hemos dicho, no se da una asociación fija, sí se experimenta en cambio un proceso de consolidación en lo que respecta a ciertos modelos teórico-narrativos "artísticos", los cuales responden a determinadas estructuras textuales tomadas, en su mayor parte, de la tradición clásica y de las poéticas literarias⁵⁴. Éstas experimentan un proceso de especialización y acomodación a su nuevo contexto de uso, constituyéndose, junto a otras formas, en un *corpus* de géneros que funciona en el ámbito teórico con cierta regularidad.

Por otra parte, la consolidación de una tradición textual y su reutilización en la construcción de los textos, no sólo afecta a las estructuras o patrones literarios propiamente dichos, sino a todo lo que sea susceptible de ser aprovechado para la teorización y exposición doctrinal. De este modo, el repertorio de recursos con el

⁵² "También pudiera poner ante los ojos, para prueba deste discurso, muchas otras pinturas a fresco y olio, de las que he visto y observado (...). Pero traeré a la memoria una sola que el año referido, traxo de la corte a esta ciudad D. Mateo Vásquez, Arcediano de Carmona (de que haré mención a otros propósitos, ahora por el acabado), es un cuadro que pintó en Roma Cipión Gaetano el año de 1581; presentado del Cardenal Ascanio Colona a su tío Mateo Vásquez, de cinco cuartas de alto y siete de ancho, de figuras de medio cuerpo: un Cristo con la cruz a cuestas cercado de crueles ministros, y la Virgen Nuestra Señora, San Juan y la Madalena, que afligidos le siguen. Está mirando con grave y varonil compasión el Redentor a la Sagrada Virgen, y ella a él, con tanto afecto y ternura que moverán a piedad las piedras. Donde, maravillosamente, executó el pintor la semejanza del rostro del Hijo y de la Madre, particularmente en los ojos, que, a mi ver, no se ha pintado cosa más viva, o no he visto (por decirlo mejor) de ningún artífice, ojos que así me admiren. Vese el acabado de la barba del Salvador con tanta paciencia que en su sutileza de pelo sobra a las pinturas de Alberto Durero. Pues las manos del Señor, con que abraza la cruz, son de hombre vivo; parecen en ellas las varias tintas que hace la carne natural, y la distinción del color de ella y de las uñas con tanto primor que no puede ser más. Es pintura de dientes y uñas porque se defiende con la dificultad de su acabado, que es tanto, que el madero de la cruz, teniendo la mano sobre él y tocando el lienzo, todavía está un hombre dudoso si es natural o pintado (...)" (*Ibidem*, p. 418). Como podemos observar, lo que en realidad lleva a cabo Francisco Pacheco en este texto no es sólo una valoración crítica, sino un verdadero ejercicio de catalogación documental: datos técnicos, descripción y comentario crítico.

⁵³ En este sentido, M. Barasch contrasta la concepción más libre y abierta de los discursos teóricos venecianos frente a la mayor sistematicidad y rigurosidad que caracteriza a la intelectualidad florentina (*ob. cit.*, p. 199).

⁵⁴ Ni el parangón, ni el género biográfico, ni el *Trattato* son productos de la teoría artística, sino formas heredadas y adaptadas de la Literatura, de la Poética y de la Retórica (véase CURTIUS, E. R.: "La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII, en *ob. cit.*, vol. II, pp. 760-775). Lo que sí se produce es una adecuación a las particularidades propias del dominio artístico.

que cuenta el teórico para la construcción de su discurso y la exposición de su teoría se amplía a todo tipo de anécdotas, mitos, leyendas, etc., los cuales, utilizados según diversos objetivos y criterios argumentales, funcionan desde el punto de vista discursivo como instrumentos de la teorización y exposición doctrinal, es decir, como ejemplificaciones, argumentos de autoridad, fundamentación teórica, etc. Considérese, por ejemplo, el recurso al tópico del *Deus Artifex* por parte de pintores o escultores, utilizado en su versión de *Primus Artifex* para la reivindicación, indistintamente, de la prioridad genealógica y cronológica de la Pintura o de la Escultura, factor que, como se sabe, es criterio de nobleza y superioridad entre las artes en el periodo que tratamos⁵⁵.

Finalmente, señalaremos otros dos aspectos relacionados con esta *desvinculación* o independencia de las estructuras discursivas: en primer lugar, su polifuncionalismo dentro del ámbito de teorización artística, susceptibles de ser utilizadas en cualquier contexto o discurso teórico. Así, Pacheco, en el memorial jurídico que escribe en defensa de la Pintura a raíz del pleito que mantiene con el escultor Martínez Montañés (*A Los profesores del arte de la pintura*, opúsculo impreso en Sevilla el 16 de julio de 1622⁵⁶), utiliza la estructura de parangón para desarrollar y exponer los argumentos en favor de su arte⁵⁷; el segundo aspecto relacionado es la posibilidad que se ofrece de integrar una variedad de ellas dentro de una misma unidad textual. Volviendo al *Arte de la Pintura*, podemos decir que la obra de F. Pacheco se constituye a partir de una pluralidad de tipos de estructuras discursivas; en ella encontramos: pareceres y aprobaciones eclesiásticas, doctrinas versificadas, poemas retóricos, género epistolar, un parangón, etc.

⁵⁵ En relación con el mito del *Deus Artifex* y su uso como criterio argumental en la teoría artística y literaria, véase CURTIUS, E. R.: "Dios como artífice", en *ob. cit.*, vol. II, pp. 757-759.

⁵⁶ Texto reproducido por CALVO SERRALLER, F.: *ob. cit.*, pp. 185-191, según la transcripción de ZARCO DEL VALLE, M.: "Un opúsculo de Pacheco", en *El arte en España*, vol. III, 1865, pp. 29-38.

⁵⁷ Así mismo, este memorial jurídico viene a ratificar una de las características de los discursos teórico-artísticos señaladas: el hecho de que cualquier texto es susceptible de albergar un desarrollo teórico sobre las artes. No por casualidad este parangón entre la Pintura y la Escultura es el que posteriormente el autor sevillano integrará como parte de la exposición teórica de su tratado. Podemos afirmar que en el memorial de 1622 se encuentran ya formuladas muchas de las claves que configuran el sistema teórico y el pensamiento artístico desarrollado por F. Pacheco en el *Arte de la Pintura*.