

RENACIMIENTO ITALIANO Y BARROCO ESPAÑOL (El desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)

VICTORIA PINEDA

Dentro de los caminos de investigación abiertos por el comparatismo, uno de los que más ha atraído la atención de la crítica en los últimos años ha sido el que lleva a profundizar en las relaciones entre la literatura y otras artes y disciplinas, especialmente la pintura. Los estudiosos han analizado, con abundancia y acierto, las conexiones entre las dos artes, sobre todo en lo que concierne a contenidos, formas y géneros. Son más escasos los estudios que penetran, con perspectiva comparatista, en el análisis de los marcos teóricos que respaldan toda actividad creadora. Este trabajo pretende adentrarse en ese terreno, para explicar las relaciones entre escritura y artes plásticas durante el Renacimiento y el post-Renacimiento, desde el punto de vista de las teorías que sustentaron la creación –literaria y artística– de la época.

El examen de los tratados artísticos es especialmente relevante en el período renacentista, no ya sólo por la importancia de sus contenidos, sino sobre todo al permitirnos asistir al nacimiento de un género, en este caso, el tratado de pintura. Si a este hecho añadimos otro, la primacía indiscutible de que gozaban por entonces las artes de la palabra, no será difícil comprender el alcance de las conexiones que, de hecho, y como espero ayudar a comprender, se produjeron. Así pues, quisiera examinar a través de los propios textos teóricos acerca del arte cuáles fueron esas conexiones con la retórica, o, por mejor decir, esas deudas, pues ése fue sin duda el tipo de relación que se estableció.

Para hacerlo, he elegido una metodología «mixta», que fluctúa entre los marcos cronológicos y los teóricos, pero que espero poder combinar sin producir demasiado desconcierto. Para empezar examinaré dos de los primeros tratados artísticos que se escribieron en el Renacimiento, el *De pictura* de León

Battista Alberti (1435) y el *De sculptura* de Pomponio Gáurico (1504). Ellos me servirán de punto inicial para poder establecer las bases que más tarde desarrollaría la literatura artística europea del período. En la segunda parte revisaré el impacto de esos primeros tratados italianos y, en general, la evolución de la teoría artística en la tratadística española a través de dos de los textos fundamentales de la primera mitad del Seiscientos, el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (que tomó su forma definitiva a lo largo de la década de los treinta del siglo XVII) y los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633).

Si he elegido ese recorrido geográfico-cronológico (italianos del primer Renacimiento y españoles del siglo XVII) no es sólo por cumplir con el requisito retórico de la *varietas*, sino porque no cabe duda de que éstos son dos importantísimos focos de la actividad teórica acerca del arte durante aquella época, actividad que acompaña a las grandes manifestaciones artísticas o culturales del momento, como son el brillante inicio del Renacimiento en Italia y la producción de las obras maestras del Siglo de Oro español. Esta simplificación, que obedece a motivos metodológicos fácilmente comprensibles, no nos impedirá, sin embargo, perder de vista el panorama global y referirnos a otros autores o textos cuando así sea necesario. El acercamiento a la teoría retórica será diferente: no analizaré textos específicos, sino que acudiré a las nociones básicas de la disciplina, esenciales ya en los antiguos tratados de oratoria latinos y bizantinos. Estos tratados fueron los que ayudaron a conformar la teoría artística desde el Renacimiento y los que, a partir de ahí, perduraron de alguna manera en ella.

1. *De la palabra a la imagen*

La conexión entre retórica y artes de pintura viene de la conjunción de una serie de hechos y circunstancias esenciales en la configuración de la cultura humanista. El primero y más importante es, sin duda, como se acaba de adelantar, la primacía de la retórica en el campo de los *studia humanitatis*, y por tanto en el centro, no ya de círculos culturales o intelectuales, sino también de la sociedad civil y de la acción política (Gray, Rico). Como había ocurrido en sus inicios en Sicilia varios siglos antes de Cristo, la práctica de la elocuencia significó en las ciudades italianas, ya desde finales de la Edad Media, el mejor vehículo para la consecución de las libertades individuales y colectivas. Así, la retórica fue considerada durante no menos de doscientos años, «la reina de las artes», como proclamaban los propios humanistas. El descubrimiento de los manuscritos que contenían los textos retóricos de Cicerón o de Quintiliano, que llevaban varios siglos perdidos, no hizo sino alimentar el entusiasmo por el modelo clásico de elocuencia.

Unida a esta primera circunstancia, tenemos, en segundo lugar, la idealización de la cultura clásica que impregnó el espíritu renacentista y que afectó a todos los ámbitos del saber. El intento de emular a los clásicos no es sólo, evidentemente, una cuestión literaria. También los artistas quisieron encontrar en la Antigüedad sus modelos y sus guías, pero tuvieron que enfrentarse al hecho de que, a diferencia de las gentes de letras, ellos nunca llegaron a encontrar los tratados que presuntamente habrían regulado la actividad creadora de los grandes artistas antiguos. Todo lo más contaban con el tratado de arquitectura de Vitruvio, encontrado por Petrarca y publicado en 1486, y con los capítulos sobre arte de la *Historia Natural* de Plinio, que al parecer ya circulaba hacia 1430 y que se editó en latín en 1469 y en la traducción italiana de Landino un año después.

Por otra parte, y como tercera circunstancia, señalaremos un hecho que ni mucho menos es exclusivo del período renacentista, pero que entonces se manifestó precisamente en el campo del arte: cuando una determinada actividad pretende adquirir cierto *status* o consideración social, científica o del tipo que sea, acude a la dignidad que le confiere la teoría. Lo vemos en nuestro siglo y en nuestra disciplina en la constante búsqueda por parte del comparatismo de la sanción teórica. De igual modo, aquellos hombres – Alberti, Cennini, Ghiberti, Vasari – pretendían que el arte que amaban, y en algunos casos practicaban, fuera considerado no como una mera actividad física y manual, sino como equiparable a las artes liberales, luego intelectuales. ¿Qué hacer para conseguirlo? Demostrar teóricamente que los fundamentos de su actividad están tanto en el intelecto como en la mano y que la dignidad de su disciplina se puede igualar a la de la poesía, por ejemplo.

Y es aquí donde los tratados de elocuencia vienen en auxilio de aquellos buscadores de teoría: no sólo la retórica era «de tutte l'arti reina», y, por lo tanto, podía ofrecer modelos teóricos sobre los que apoyarse, sino que, por si esto no bastaba, en las obras de Quintiliano, de Cicerón y de Aristóteles se podían además encontrar aquellos conocimientos sobre los artistas y el arte del pasado que tan necesarios eran para completar los ofrecidos por Vitruvio y por Plinio. Porque, efectivamente, tanto las *Institutiones Oratoriae*, como el *Orator*, el *De oratore*, o la *Retórica* traen amplias noticias sobre la vida y el proceder de muchos artistas de la Antigüedad, por lo general y curiosamente, como ilustración y ejemplo de vidas y obras de oradores ilustres. Por lo tanto, aunque es cierto que los teóricos renacentistas adaptaron para el arte categorías que en principio no le correspondían, ello no es del todo una falsificación, sino que, como señala Jacqueline Lichtenstein a propósito de los escritos retóricos de Aristóteles –aunque también se podría extender a la tradición latina–, dichos escritos «establecen las condiciones necesarias para la elaboración de una teoría de la representación visual», ya que, a pesar de no analizar

«sistemáticamente el objeto pictórico, sí contienen todos los elementos de una potencial teoría de la pintura» (Lichtenstein, 58).

La aportación formal de la tradición retórica a la literatura artística iniciada en el Cuatrocientos es doble: de un lado, la estructura de los tratados de oratoria proporcionaba el modelo general y ciertos elementos particulares (como la idea del orador ideal o los conceptos de imitación o de «furor divino») que sirvieron para configurar las nociones principales de la teoría artística; de otro, el lenguaje con que se expresó dicha teoría tuvo necesariamente que reflejar el de las corrientes culturales con las que busca afinidad. Así pues, «con Aristóteles en una mano y Cicerón en la otra», los teóricos de la pintura se encontraron con las herramientas perfectas para desarrollar argumentos filosóficos y presentar datos históricos en su afán por discutir sobre «la especificidad de la pintura, la eminencia del discurso o la excelencia del dibujo» (Lichtenstein, 57).

2. *Renacimiento italiano*

La presencia de la retórica en la primera literatura artística fue ya apuntada por la crítica hace años. André Chastel fue quien más claramente sintetizó la situación al analizar «los marcos humanistas de la teoría del arte». Chastel recuerda algunos textos tempranos en los que queda patente la consciencia que había entre los humanistas con respecto a la identidad de la pintura y la elocuencia. Ejemplo de ello sería la epístola de Rinuccini donde se pone en paralelo la elocuencia con las artes, o aquella otra de Eneas Silvio Piccolomini en que se afirma que tras los años en que los escritos –y las pinturas– habían sido «rudos» e «ineptos», ahora se había llegado a una edad de esplendor, «post Petrarcham» y «post Jotum» respectivamente (Chastel, 110-124; Gombrich, 2). Claro que, incluso en esto, los humanistas ya tenían el modelo que les había proporcionado Quintiliano en las *Institutiones oratoriae* (XII, 10), cuando iniciaba su recorrido por la historia de la elocuencia con un repaso de la historia de la pintura y la escultura. Pero estos primeros parangones no venían sólo del lado de los humanistas propiamente dichos, sino que ya empezaban a usarlos los teóricos de arte, como testimonia el tratado sobre arquitectura de Filarete, compuesto posiblemente durante la década de los veinte, pero en todo caso antes que el *De pictura* de Alberti. En él Filarete recurre a la comparación entre la arquitectura y las letras y propone que el arquitecto debe seguir el mismo camino que el orador y buscar su inspiración en los motivos que le ofrece la Roma antigua (Spencer, 29).

El meollo de la cuestión lo ha advertido Chastel al señalar cómo «lo que llama la atención en el tratado de Alberti (...), su originalidad, reside menos en las ideas mismas que en la audacia de transferir por primera vez a la pintura los marcos abstractos y las ideas de la retórica» (Chastel, 116). En realidad, y

como también ha recordado David Summers, en estos primeros momentos no importa tanto «la precisión o la consistencia filosófica» como el establecimiento de lo que hay que decir y las maneras de decirlo, incluso para un verdadero humanista como Alberti (Summers, 5). Pasemos, pues, a ver cómo se produce ese trasvase teórico.

2.1. *Alberti*

Hemos apuntado la atmósfera de las principales ciudades italianas en el primer tercio del siglo XV; hemos mencionado la hegemonía cultural, social e incluso política de los «humanistas», es decir, los profesores de humanidades. Éste es, precisamente, el escenario en el que Alberti pasó sus años de formación. Incluso antes de llegar a Bolonia, donde realizó sus estudios universitarios y donde, sin duda, se empapó de las teorías de los grandes maestros latinos de elocuencia, Alberti ya había tenido la oportunidad de vivir esa pasión por la Antigüedad en Padua, en la escuela del humanista Gasparino Barzizza, notable especialista en la obra de Cicerón y de Quintiliano, cuyos textos, recién descubiertos, se encargó de transcribir (Spencer, 30; Right, 68). En este ambiente que, como vemos, estimulaba la base retórica de la teorización sobre las artes, compuso Alberti su *De pictura*. Según ha señalado Edward Right, el tratado de Alberti, que no deja de ser una especie de libro de texto, como lo había sido, por ejemplo, la *Institutio Oratoria*, sigue un método pedagógico similar al del propio Quintiliano, al avanzar, en cada punto que explica, de lo más simple a lo más complejo, y también al detener su atención en los mismos lugares: la preparación para el estudio de la retórica o de la pintura, según el caso; la formación profesional del orador o del pintor; los estudios avanzados del orador o del pintor ideal (Right, 59). A pesar de este carácter pedagógico, el *De Pictura* da un paso importantísimo en la literatura artística europea, pues supone, como señala Calvo Serraller, el abandono de modelos de «mero recetario práctico de consejos útiles» y la adquisición de una cierta complejidad teórica (Calvo Serraller, 575).

Quizá la primera y más obvia presencia de la retórica en el tratado está en la división tripartita de la pintura, que Alberti es el primero en proponer. Advierte que las partes de la pintura son el dibujo, la composición y el claroscuro. Estas tres partes se corresponden sólo muy indirectamente con la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, pero si miramos con atención, descubriremos que no es sólo su número lo que nos lleva a los tratados de retórica. En primer lugar, el dibujo o «contorno», que fue como vertió el término *circumscriptio* al español don Diego Antonio Rejón de Silva, cuya edición sigo, consiste en «la justa colocación de las líneas» (Alberti, 226). La idea de la «colocación» nos evoca la de disposición retórica, que en Alberti está sólo en germen, pero que en otros tratadistas posteriores, como Dolce y Pacheco, se halla plenamente desarrollada.

Por lo que respecta a la segunda parte de la pintura, o sea, la composición, a la que se dedica casi todo el libro segundo y que es, a decir de los especialistas, el concepto de entre todos los de Alberti que más influencia ha tenido en la teoría artística posterior, su filiación retórica ha sido analizada con brillantez por Michael Baxandall. Alberti define la composición como «aquel modo ó regla de pintar, mediante la qual se unen y arreglan entre si todas las partes de una obra en Pintura» (Alberti, 229). El uso del término *compositio* para referirse a la manera en que se han de juntar los elementos de un todo era algo bastante usual: Vitruvio lo había utilizado en relación a los edificios y Cicerón a los miembros del cuerpo (Baxandall, 130). Sin embargo, la novedad de Alberti consiste en la aplicación a la pintura del concepto específico de la *compositio* retórica, que es la técnica que regula la formación del período oratorio partiendo de las palabras para formar los *commata*, de éstos para formar los *cola*, y de éstos para llegar al período. Esta jerarquía cuatripartita es la que Alberti adapta en su explicación de la *compositio* pictórica: «La mayor obra de un Pintor es un quadro de historia: las partes de ésta son las figuras, estas se dividen en miembros, y los miembros en superficies» (Baxandall, 131 y 229). Como tendremos ocasión de comprobar, el uso del término y el concepto de la *compositio* retórica en Alberti no es sino el inicio de una larga tradición dentro de la literatura artística.

El tercero de los elementos que Alberti distinguía dentro de la pintura era la «adumbración» o claroscuro. Su consejo es que «el buen Pintor ponga todo su estudio en saber usar bien del blanco y del negro, empleando todo su cuidado y diligencia posible en su buena y oportuna colocación» y ello porque «así como las luces y sombras manifiestan a la vista los parages en que se relevan las superficies, y los en que se esconden o se retiran, y cuánto se dobla o declina cada parte; así tambien la buena disposicion del blanco y negro hace aquel efecto que tanto elogio acarreó» a los mejores pintores (Alberti, 245). El claroscuro, no hará falta insistir en ello, era uno de los pilares de la técnica del pintor, era lo que creaba el efecto de relieve, por tanto de volumen, por tanto de «realismo». Además, el claroscuro permite dejar al descubierto el contraste entre «los parages (...) que se relevan (...) y los (...) que se esconden o se retiran»; es decir, pone el acento sobre la variedad, otro de los requisitos esenciales del arte renacentista. David Summers, gran especialista en la obra de Miguel Ángel, ha demostrado que el uso de cualquier técnica que conllevara algún tipo de oposición o contraste (claroscuro, yuxtaposición de figuras viejas y jóvenes, o de hombres y mujeres) se conocía con el término genérico de una de esas técnicas, el *contrapposto*. En su sentido restringido, el *contrapposto* se refiere, como se sabe, a la postura en la que todo el peso del cuerpo descansa sobre una pierna, teniendo por consiguiente que ajustar todos los demás miembros del cuerpo y consiguiendo con ello cierto aire de movimien-

to, tal como lo vemos, por ejemplo, en el *David* de Miguel Ángel. Pues bien, la palabra *contrapposto* es una traducción directa del latín *contrapositum*, que a su vez traduce el griego *antithesis*. La antítesis, naturalmente, es la figura retórica que permite colocar juntos dos elementos opuestos, y al igual que la conjunción de opuestos «crea una viveza memorable y convincente en la composición retórica», la colocación de contrastes visuales crea ese mismo tipo de viveza en la composición pictórica (Summers, 76).

Pero además de estos elementos esenciales, hay otras nociones en el tratado de Alberti que también remiten a la tradición oratoria. El uso por parte de Alberti de la retórica romana se puede documentar rastreando en su tratado la presencia explícita o implícita de citas de Cicerón o de Quintiliano. Según atestigua Spencer, Alberti usa a Quintiliano en no menos de diez ocasiones y a Cicerón, en 13 (Spencer 31 y 33). Para no alargarnos demasiado en la explicación de estas deudas, bástenos con señalar las más importantes. En la página 235 de la edición que estamos manejando, la de Rejón de Silva de 1784, el *De pictura* se detiene en la explicación del decoro, otra de las bases de la excelencia artística. Alberti aconseja observarlo siempre, «pues sería cosa muy impropia que en la figura de una Elena ó de una Ifigenia se notasen las manos de una vieja ó de una labradora; o si en la de un Nestor se hiciese el pecho de un joven [...]; o si en la de un Ganimedes se le pusiese la frente llena de arrugas», etc. Ya lo había dicho Cicerón en el *Orator*, XXI, 71: «No se usará el mismo género de palabras ni de sentencias para todas las fortunas, los honores, las autoridades, las edades, los lugares o los tiempos».

Poco después habla Alberti de la «abundancia y variedad de obgetos» (pág. 236), que remite a la *copia rerum* de que hablan los tratados de retórica; del «fin del Pintor», que no es otro que hacer «que sus pinturas detengan y deleyten la vista y el ánimo de los que las miren» (pág. 251), o sea, el *movere* y el *delectare*; de la figura del pintor bueno, «que tenga sumo cuidado en su modo de portarse y en sus modales» (pág. 251) y del pintor docto, «instruido en las ciencias», y que «debe leer con atencion las obras de los Poetas y Retóricos» (pág. 252), que reflejan la del *vir bonus* y orador instruido de Quintiliano; de los ejercicios básicos preliminares del pintor, primero «hacer el contorno de las superficies», luego unirlas, luego pasar a las figuras, etc. (pág. 254), que evocan los *progymnasmata* o *praexercitamenta* que Quintiliano propone al aprendiz de orador; de la transmisión de emociones (págs. 238-240); de la imitación (pág. 255); etc.

2.2. Gáurico

Como Alberti, también Pomponio Gáurico estudió en Padua en las escuelas de los mejores humanistas de la ciudad, entre otros Pomponazzi y Agostino Nifo, y fue allí donde escribió su tratado *De sculptura*, publicado en 1504.

También él, como Alberti, quiso dar lustre a la disciplina que comentaba acercándola al arte de la elocuencia. Si acaso, la diferencia estriba en que mientras que la forma del tratado de Alberti es la de un «arte» para «profesionales» de la pintura, la obra de Gáurico adopta como género el diálogo, y lo presenta a él mismo conversando sobre escultura con un par de humanistas de la ciudad. Con este recurso pretendía dar «a los preceptos aprendidos de algún bronceista de Padua la forma de un diálogo ciceroniano y el aire de los tratados de retórica de la antigüedad», según indican André Chastel y Robert Klein en su edición del texto (pág. 20). Parece ser que, efectivamente, lo que Gáurico sabía de escultura lo había aprendido no en la literatura artística del momento (Alberti o Pandoni), sino en los talleres de los propios artífices, a cuyas enseñanzas unía las lecturas de los antiguos (Filóstrato, Vitruvio o Plinio). Sus modelos literarios sí están claros: son los tratados retóricos de Cicerón y Quintiliano y, en ocasiones, de Hermógenes de Tarso (Chastel y Klein, 22). A Quintiliano (II, 14) le debe el reparto de su materia en tres a modo de secciones, dedicadas respectivamente al *ars*, al *artifex* y al *opus*. Esta última sección, a su vez, sigue también el modelo retórico, al hacerse cargo primero de la concepción de la idea de la escultura que se va a hacer y luego de su ejecución: o sea, la *inventio* y la *dispositio* como primer paso diríamos «intelectual» y más tarde la *elocutio* como plasmación «material».

En segundo lugar, la tradición retórica y también la artística le proporcionan el *topos* del elogio del arte o el del artista ideal. Por otra parte, su definición del decoro a propósito del *ornatus* es casi la del *Orator* de Cicerón que recordábamos hace un momento: dice Gáurico que hay que ajustar ornamentos y motivos y que «todo se debe adaptar a las personas, a los lugares, a los tiempos y a la naturaleza de las cosas» (pág. 55).

Al hablar de Alberti mencionamos al pasar un aspecto que ahora me gustaría desarrollar un poco más, como tercer punto por este recorrido del tratado de Gáurico. Decíamos que la «transmisión de emociones» era otra de las deudas del *De pictura* con la tradición retórica. El tratamiento de las emociones o de las pasiones es un lugar en que se suelen detener los tratados de oratoria. Para empezar, hay que recordar que uno de los tres oficios del orador es el de *movere*, es decir, el de excitar los ánimos de su audiencia. Según prescriben las artes, el orador provocará mejor una determinada emoción si él mismo la siente: en la psicología humana –vienen a decir– está el llorar con los que lloran y reír con los que ríen. Así, el orador manifestará ira, dolor, arrepentimiento o enojo si esas son las emociones que quiere suscitar en sus oyentes. Pero no basta con fingirlas, pues la elocuencia, dice Quintiliano (VI, 2, 27), debe surgir del mismo sentimiento que desamos producir. ¿Y cómo generar en nosotros mismos estas emociones? Quintiliano (VI, 2, 29-30) explica el procedimiento basado en el concepto griego de *fantasia* o visión,

mediante el cual lo ausente se presenta en nuestra imaginación con tal viveza que realmente parece que lo tuviéramos delante de los ojos. El hombre sensible a este tipo de experiencia, que los griegos llaman *eufantasiotos*, será quien tenga poder sobre sus emociones. Pues bien, Pomponio Gáurico escribe que el escultor ideal será *eufantasiotos* en el más alto grado para poder así representar el semblante del dolor, la risa, la enfermedad, la muerte o el peligro, algo tan necesario «etiam Poetis ipsis et oratoribus» (pág. 59). El paso de la expresión de pasiones en el orador a la representación de éstas en los personajes que el artista esculpe se comprenderá si pensamos, por ejemplo, en cómo otra manifestación artística, la literatura, hace uso de las estrategias del orador para delinear a los personajes de ficción.

En la sección del tratado dedicada a la perspectiva encontramos una cuarta relación entre el *De sculptura* de Pomponio Gáurico y las teorías retóricas antiguas, y que tal vez pueda ser considerada como la más significativa, por más «original». Es al final de dicha sección, al tratar la perspectiva que los editores del texto han llamado «de composición», cuando se trae a colación el concepto de *sapheneia* (claridad), en lo que dichos editores consideran una «sorprendente singularidad» (Chastel y Klein, 177). Gáurico ilustra su razonamiento únicamente con ejemplos poéticos, concretamente de Virgilio, que toma casi siempre a través de Quintiliano. Esta renuncia a acudir a ilustraciones escultóricas, con la sola excepción de la referencia a una de sus propias piezas, nos impide comprender con exactitud cómo quiere Gáurico extender la identidad entre retórica y artes visuales más allá de «metas, contenidos, efectos e incluso reglas» y llegar también a los procedimientos (Chastel y Klein, 177). En todo caso, intentaré, con el auxilio de los editores del *De sculptura*, esquematizar las analogías propuestas en el texto.

Traduzco el comienzo del fragmento: «En cuanto a los tipos de perspectiva de composición, son dos, que traigo de Hermógenes [...]: la *sapheneia*, que es cuando la claridad impresiona los ojos de los que miran [...], y la *eukrineia*, que es cuando algo agrada por su ornato y por su conveniencia». Y sigue: «Esta última se compone de otras tres: *enargeia*, cuando lo que ha pasado o lo que pasa se representa clarísimamente [...]; *emphasis*, cuando se muestra lo que va a pasar; y *amphibolia*, que es cada vez que hay duda sobre si algo que está en una posición intermedia se debe referir a esto o a aquello [...], y está en medio de las otras dos cualidades [...]; también está la *noema*, que se da cada vez que algo que pasa se entiende mejor» (págs. 196-201). Esto, que parece tan complicado, lo es en realidad, y más si se tiene en cuenta que Gáurico usa a discreción y según su propio arbitrio unos conceptos cuyas definiciones originales no son siempre las que él da.

Veamos. En el *Peri ideon* (o *Sobre las formas de estilo*) de Hermógenes, que es de donde Gáurico toma todas estas nociones, la primera de las siete formas

estilísticas de que se habla es precisamente la *sapheneia*, que la traductora española ha vertido como «claridad», es decir, la *perspicuitas* latina. La claridad tiene a su vez dos formas subordinadas: la pureza y la nitidez. Esta última es la *eukrineia* de que hablaba Gáurico. Por otro lado, la *enargeia* (o *evidentia* en latín) es la técnica de describir algo de tal manera que parezca que lo tenemos delante de los ojos y pertenece, en el sistema de Hermógenes, a la forma tercera, es decir, la elegancia y belleza. El *emphasis* o «expresión alusiva» es el uso de palabras que expresan más de lo que aparentemente dicen, y, por lo tanto, ayuda a la claridad. La *amphibolia* es la ambigüedad, tal como la conocemos hoy. *Noema* es el pensamiento no dicho, pero sobreentendido. Como se puede ver, todos estos conceptos, con la excepción de «ambigüedad», cuya inclusión en un párrafo dedicado a la claridad resulta, cuando menos, desconcertante, se relacionan estrechamente con el punto de partida de Gáurico, la *perspicuitas*. Klein y Chastel (pág. 177) suponen que la asimilación entre *perspectiva* y *perspicuitas* ha sido una simple asociación verbal. A pesar de las dificultades de comprensión que encierra el párrafo, he creído necesario constatar la presencia de la retórica de Hermógenes de Tarso en un tratado sobre escultura (publicado, dicho sea de paso, cuatro años antes que el propio texto de Hermógenes), hecho que ayudará un poco a comprender la ya reconocida relevancia que el retórico bizantino tuvo en el Renacimiento (Patterson, López Grigera).

No es éste el único influjo de Hermógenes que los especialistas han detectado en los tratados de arte del Renacimiento. Summers, por ejemplo, en su estudio sobre Miguel Ángel, ha demostrado cómo la *terribilità* no es sino una adaptación a los esquemas pictóricos del estilo oratorio *deinotes*, el séptimo y último del *Peri ideon* de Hermógenes (Summers, 234-239). De hecho, el término italiano vendría a ser una traducción literal del griego y evocaría la técnica mediante la cual un hecho se representa como más «terrible» de lo que es en realidad. En la explicación de Quintiliano, que también define el concepto, *deinosis* es, por un lado, el tipo de lenguaje que hace aumentar la fuerza en la oración de cosas injustas, crueles u odiosas (VI, 2, 24); y, por otro, una cierta elevación al exagerar lo indigno (VIII, 3, 88). En el sistema de Hermógenes, a éstos se añade otro significado, el que se refiere a la capacidad del orador para «utilizar correcta y adecuadamente todas las formas estilísticas y demás elementos oratorios» (Ruiz Montero, introducción a Hermógenes, pág. 56). Es decir, que el término aludiría tanto a «la habilidad del orador como [al] temor que produce la fuerza e intensidad oratoria de su discurso» (pág. 55). De modo que esa «fuerza» y esa «majestuosidad» que todavía hoy nos impresionan del arte de Miguel Ángel, y esa destreza en dominar el estilo artístico, que lo sitúa en el grupo de cabeza de los artistas universales, tendría una humilde explicación, parcial si se quiere, pero significativa: su parentesco con la retórica antigua de Roma y de Bizancio.

3. *Barroco español*

La importancia de los tratados artísticos comentados, sobre todo el de Alberti, y su carácter de texto fundador de la teoría artística del Renacimiento, garantizan la permanencia de las nociones retóricas en el ámbito de la literatura artística a través de los años y las culturas. Bueno será, pues, que saltemos ya de siglo y de península y que contemplemos el panorama de la tratadística española del primer tercio del Seiscientos. Y para evitar alargarme más de lo conveniente, doy por bueno tomar como representación de la teoría de la época los dos textos más importantes del período y, de hecho, dos de los más influyentes en los teóricos posteriores: el *Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco, y los *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho.

3.1. *Pacheco*

Para el momento en que Pacheco redacta su *Arte*, la división tripartita de la pintura, que había dado sus primeros pasos con el *De pictura* de Alberti, parece estar ya más que asentada, gracias entre otros al *Aretino* de Ludovico Dolce, modelo y fuente principal de Pacheco. Con Dolce y, por tanto, con Pacheco, la equivalencia entre retórica y pintura se plasma con claridad aún mayor que en el tratado de Alberti. Pacheco organiza la pintura en tres apartados: la «invención», que es «la fábula o historia que el pintor elige»; el «dibujo», o «forma con que se representa la misma historia»; y, por último, el «colorido», con que se «pinta la naturaleza, y se imitan todas las cosas» (pág. 281). O, dicho a lo retórico, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. A su vez, la invención consta de «noticia, caudal y decoro», que en el sistema de la oratoria se igualarían con la *copia rerum* y el *decorum*; el dibujo lo componen la «buena manera, [la] proporción, [la] anatomía y [la] perspectiva», aproximaciones del buen estilo y de la *compositio*; y, finalmente, el colorido se fundamenta en la «hermosura, suavidad y relieve», ecos de las virtudes retóricas de la *venustas*, la *gratia* y, de nuevo, la *compositio*.

Si he pasado tan apresuradamente por estos paralelos iniciales, es porque, además de haberlos considerado ya en otro lugar (Pineda, 83-87), los hemos visto funcionando en Alberti y, además, porque ahora me interesa detenerme un poco –muy poco– más en otros aspectos retóricos trasladados a las artes de pintura, aspectos claramente expresados en el tratado de Pacheco, pero que, de más está decirlo, para esas alturas eran ya parte, yo diría casi lugares comunes, de la tradición teórica sobre el arte. Mencionaré concretamente dos, relacionados entre sí: en primer lugar, las condiciones necesarias del trabajo del artista (léase originalmente «del orador»), es decir, «naturaleza, arte y ejercicio», y, en segundo, la necesidad del creador de seguir su inclinación natural e imitar a un modelo semejante a él en naturaleza.

Las artes de retórica advertían que para llegar a la perfección en la elocuencia eran necesarios tres requisitos: estar dotado de ciertas aptitudes naturales, aprender la técnica oratoria y ejercitarse constantemente en ella. Ninguna de las tres basta por sí sola, advertían. El correcto desarrollo de estos principios es lo que da lugar al *usus* o experiencia derivada de la práctica que se ajusta a las reglas y a las propias habilidades. Este principio básico pasó a todas las artes retóricas renacentistas y también, como era de esperar, a la mayoría de tratados artísticos. Pacheco dedica el último capítulo del libro segundo de su *Arte* a explicar «Por qué aciertan sin cuidado muchos pintores, y poniéndolo no consiguen su intento» (págs. 421-430), sección que, por cierto, fue la única que se publicó por separado en vida del autor. En ella Pacheco intenta hacer ver que, si bien las condiciones naturales del artista son imprescindibles para la consecución de cierto grado de calidad, éste, el artista, nunca llegará a la verdadera perfección si no aprende la técnica y no se ejercita en ella. Dice Pacheco: «Hállanse dos maneras de obrar en pintura, la una, por arte y ejercicio, que es científicamente; la otra, por uso solo, desnudo de preceptos» (pág. 421), y, siendo la pintura arte, como ha demostrado a lo largo del tratado, «todas las veces que el artífice aplicare los medios convenientes y usare de los preceptos y reglas de l'arte, alcanzará gloriosamente lo que pretende, que es la perfección de su obra» (pág. 422). Y todavía insiste: «a la perfección de l'arte conviene la doctrina, esto es, el conocimiento universal de las cosas pertenecientes a esta profesión y el uso y ejercicio de la misma arte» (pág. 425). Pero de pronto da un giro en su razonamiento para permitir la entrada al otro requisito, la disposición natural: «Y no es contrario a esto haber unas veces más disposición y más prontitud en el obrar, por la templanza del órgano de l'alma y la igualdad de temperamento» (pág. 425). Con lo que quedan conciliados los dos elementos de la dicotomía *ars/ingenium*. Años después, Jusepe Martínez de Salas lo expresará de manera parecida en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Atención al vocabulario que utiliza: «No es pequeña dificultad dar clara noticia de un arte y ciencia, a quien poco ha cursado en ella; mas hase con gusto este trabajo si hay quien tome esta noticia, si tiene genio e ingenio para hacerse capaz de las dificultades que en el arte se ofrecen: con el ejercicio y continuación todo se alcanza, y [...] por este camino lo sabrá con experiencia, verdad y práctica» (págs. 133-134).

Sigamos con Pacheco. En páginas anteriores a las que acabamos de comentar, ya había ido adelantando la idea de la inclinación natural, y así, al hablar de la elección del colorido, y acudiendo nuevamente a Dolce, señala que se pueden seguir tres modelos diferentes, Rafael, Correggio o Tiziano, de los cuales, «siguiendo cada uno al que fuere más conveniente a su inclinación y natural, se acrecienta y mejore» en la técnica del colorido (pág. 59). Este consejo lo amplía y extiende a la pintura en general en el capítulo décimo,

«[q]ue declara entre varias maneras de pintura cuál se haya de seguir». Allí Pacheco asegura que igual «que la naturaleza se diferencia en los rostros [...], así las varias inclinaciones llaman a los pintores a que sigan diversos caminos, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación» (pág. 412). De nuevo Jusepe Martínez se une a Pacheco en idéntica recomendación. Los consejos al pintor para que no se desvíe de su inclinación natural se pueden encontrar a lo largo de toda la obra, pero muy bien se podrían condensar en éste: «El que hubiere de ejercitar esta arte, la mayor diligencia es conocer su natural y aplicarlo a lo que su inclinación le inclina por verse por experiencia; unos son tan buenos para un sujeto, otros para otro, que tengo por imposible sea uno apto para ser general» (págs. 123-124). Por eso, ya que «los genios son varios, y diferentes [las] naturalezas [...], acuda cada uno al científco maestro para que, después de largo examen, lo encamine por la vía que fuere más acertada para seguir el natural» (pág. 147). Vía que, ya lo había dicho Pacheco, llevaba a imitar modelos conformes con la «natural inclinación».

No es posible ahora detenernos en todas las implicaciones que la doctrina de la imitación tuvo en el Renacimiento, pero sí podemos considerar brevemente uno de sus aspectos, éste que propone Pacheco. A partir de Cicerón, los teóricos de la *imitatio* señalan que el mejor procedimiento a la hora de elegir modelo oratorio es considerar la «armonía de naturalezas», es decir, imitar a aquel autor cuyo temperamento, ingenio o dotes naturales estén más cercanas a las nuestras. Ésta viene a ser la doctrina central de, por ejemplo, el tratado de Fox Morcillo, *De imitatione*, publicado en 1554. En el ámbito de la pintura, y antes que Pacheco, ya lo habían dicho, no sólo Dolce, sino también otros tratadistas, como Paolo Pino, Cristoforo Sorte o, sobre todo, Giovan Paolo Lomazzo. Parte del tratado *Idea del tempio della Pittura* (Milán, 1590) de Lomazzo está basada en el sistema de los temperamentos y en la teoría de la variedad de ingenios. El capítulo segundo, «De la forza de l'instituzione dell'arte e della diversità dei genii», postula la necesidad de los pintores de conocer el ingenio propio y sus diversas excelencias, para poder seguir sus dictados, ya que se lograrán mayores éxitos si no se fuerza la disposición natural. Asimismo, y con respecto a la imitación, Lomazzo aconseja que los pintores imiten «la maniera di quelli che se gli conformano» (pág. 253).

3.2. *Carducho*

En España tenemos todavía otro autor que se expresa en términos parecidos. Se trata, y con esto empezamos ya el análisis de su tratado, de Vicente Carducho. En el sexto de sus *Diálogos de la pintura*, el discípulo le pregunta al

maestro cómo es posible que con tanta variedad de pintores como hay sean «todos celebrados por buenos [...] siendo tan contrarias las diferencias» (pág. 260). El maestro le responde que la diferencia no es sustancial, sino accidental, y que no está «en la esencia del Arte»; es decir, no hay una forma sola de perfección, sino que ésta depende también de la individualidad del artista. Francisco Calvo Serraller ha visto en este pasaje el planteamiento por parte de Carducho de «la posibilidad de una diversidad de estilos personales o maneras diferentes» (pág. 260), tradición crítica expresada claramente, como acabamos de ver, en la doctrina de Lomazzo. No hay una sola belleza «ideal», sino diversos modelos que uno puede seguir según su propia inclinación. Según Calvo Serraller, este hecho, la aceptación de una «pluralidad de perfecciones» (Klein, citado por Calvo Serraller, 261), «tiene una extraordinaria importancia histórica» (Calvo Serraller, 261), ya que supone el germen de la noción de «estilo personal», que llegaría a sus últimas consecuencias con el Romanticismo.

Lo que está en juego, entre otras cosas, es —ya lo hemos visto a propósito de Pacheco— la doctrina, el dogma casi, de la imitación. No porque se cuestione su pertinencia, sino por la postura que se adopte al respecto. Carducho, como la mayoría de los hombres de su tiempo, luego de la lucha encarnizada que sostuvieron durante el siglo anterior los partidarios de la imitación simple y los de la imitación compuesta, principalmente en el campo de las letras (piénsese, entre otros muchos ejemplos, en la contienda epistolar entre Giovanfrancesco Pico della Mirandola y el cardenal Bembo, o en la feroz sátira presentada por Erasmo en su *Ciceronianus*), pero también en el de las artes, Carducho, digo, elige, con respecto a la imitación, la opción plural, la que admite más de un modelo, pues cualquier buen artista tiene algo que ofrecer y, por tanto, de cualquiera de ellos se puede aprender alguna virtud. Los pintores, dice Carducho, son como provincias, «que si bien crían todos en sustancia uniformes, varían en el modo accidental» (pág. 269). Y la autoridad que trae para justificar su aserto es, significativamente, la de Cicerón (la referencia es al *Orator*, XI, 36), «que describiendo un perfecto Orador, reconocio, y numeró por su orden todos los Oradores, así Griegos, como Latinos que antes dél avian escrito, y con una maravillosa, y aguda traza, y singular propiedad de palabras, declaró las partes de cada uno dellos, no dexando cosa por dezir de las que merecian ser alabadas, por pequeñas que fuesen» (pág. 269). Y más adelante, de nuevo partiendo del ejemplo de la diversidad de oradores, cada uno con su lista de virtudes, asegura que el que un pintor «que pintó vago y pastoso» sea considerado como bueno, no quita para que también lo sea otro que pinte «teñido, duro, seco, afectado y brillante», pues cada uno puede llegar a la excelencia «según sus estudios, ó natural» (pág. 273). La idea de la influencia del «natural», es decir, las características

que hoy llamaríamos psicológicas, en la producción artística se venía defendiendo en los círculos neoplatónicos de Florencia desde Ficino y, según Chastel, constituye todo un vuelco en la historia de la cultura, al ser la primera vez que se formula en estos términos (pág. 122). El mismo pensamiento se halla presente también en varios escritos sobre retórica, desde Alfonso de Palencia hasta Andreas Schott, pasando por Fox Morcillo. No estoy en condiciones de afirmar si un campo precedió al otro en el desarrollo de la teoría, pero sí hay que dejar constancia del paralelismo.

El estado del conocimiento científico en aquel momento hacía que la presencia de la psicología del autor en su obra se expresase en los términos de la teoría humoral, y así Carducho asegurará que «en la variedad de los sugetos que ai entre los hombres [...] cada uno aspira a imitar, ó reengendrar su semejanza [...] y asi [...] si un Pintor es colerico, muestra furia en sus obras, si flematico, mansedumbre, si devoto, Religion, si deshonesto, Venus, si pequeño, sus pinturas enanas, si jovial, frescas, y esparcidas, y melancolicas, si es Saturnino, si es escaso y limitado, lo muestra su pintura en lo apocado, y encogido» (pág. 273). Tenemos en España otros testimonios del mismo tipo. En los *Comentarios a la pintura* que Felipe de Guevara dedicó a Felipe II (aunque la obra no se publicó hasta el siglo XVIII) leemos que las diferencias que se ven en la obra de los artistas responden «por la mayor parte a las naturales disposiciones y afectos de sus artífices». Y para ilustrarlo da un ejemplo: «Tomemos dos Pintores, igualmente artistas en la notomía, o de cuerpo humano o de animales, el uno colérico y el otro flemático, los cuales si de industria y competencia pintasen un caballo, sucedería claramente que el caballo del colérico se mostrará impetuoso, con furia, y dispuesto a presteza; y por el contrario el del flemático, dulce y blando, en el qual desearéis siempre una viveza y un no sé qué. Pues vengamos a discurrir por las pinturas de un melancólico saturnino ayrado y mal acondicionado: las obras de este tal, aunque su intento sea pintar Ángeles y Santos, la natural disposición suya, tras quien se va la imitativa, le trae inconsideradamente a pintar terribilidades y desgarros nunca imaginados, sino de él mismo» (págs. 12-13).

Por su parte, fray José de Sigüenza, en cuya *Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1605) encontramos tanto material, y tan interesante, para el estudio del lenguaje teórico del arte de la época, se hace eco de otra faceta de la misma tradición, al relacionar el «natural» no ya con la individualidad psicológica del artista, sino también con su nacionalidad, asegurando, por ejemplo, que los españoles lo tienen bueno, aunque a veces lo traicionan al «afectar mucha dulzura en sus obras» (pág. 386). Para el testimonio retórico podemos acudir a Sebastián Fox Morcillo, quien en su tratado *De imitatione* asegura que «todos los melancólicos son concisos, duros y breves en el hablar;

los sanguíneos son rápidos, dulces y elegantes; los biliosos, elevados y precisos; los flemáticos, rápidos, fluidos y humildes» (fol. 15v).

Quisiera, ya que estábamos con Carducho, exponer un último paralelismo entre oratoria y arte, a saber, la analogía entre pintura y predicación. La idea de que las artes visuales pueden ayudar a convertir almas no era ni mucho menos nueva en el siglo XVII. La Iglesia Católica había utilizado desde siempre el potencial pedagógico, por tanto pastoral, de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. Pero fue, evidentemente, a partir del Concilio de Trento cuando la jerarquía católica hizo especial hincapié en que este potencial fuera explotado al máximo. De este modo, parte de la tratadística de arte empieza a teñirse de matices religiosos y ni siquiera el vocabulario artístico escapa a este fenómeno, como ocurre con el deslizamiento del significado de la palabra «decoro».

Los teóricos más influyentes en esta nueva orientación de la tratadística nos llegan otra vez de Italia. Se trata de Giovanni Andrea Gilio y su obra *Degli errori e degli abusi de' pittori* (1564) y de Gabriele Paeotti y su *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), que en varios pasajes sirvieron de inspiración tanto a Carducho como a Pacheco. Gilio exige que la historia sagrada se pinte «fiel, pura, simple, verdadera y púdica», de igual manera, añade, que «fiel, pura, simple, verdadera, púdica y entera debería predicarse y escribirse» (pág. 87). Pero, además, estas características se han de usar de tal modo que la pintura esté «llena de temor, de terror, de maravilla», para que así los que la contemplan antes empiecen a suspirar, temblar y compadecerse que a reírse y a darse a burla y escarnio. Porque, concluye, «no todos pueden aprender a pintar, pero todos deberían aprender a ser buenos cristianos» (pág. 87). Al oficio de *movere*, que tan claramente queda ilustrado con las palabras de Gilio, Paeotti suma los de *docere* y *delectare*. La presencia de los tres *officia* del orador en su aplicación a la pintura se detecta con sólo mirar el título de algunos capítulos del *Discorso*: «Della dilettazone che apportano le imagini cristiane» (cap. 22), «Che le imagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere» (cap. 23) o «Che le imagini cristiane servono molto a movere gli affetti delle persone» (cap. 25).

Carducho, siempre bajo inspiración contrarreformista, aprovecha su sección dedicada a poner de manifiesto las noblezas de la pintura, para detenerse en la «nobleza moral», la que permite que se produzcan conversiones «por medio de santas Imágenes» (pág. 137). En este sentido, llama a los pintores «confirmadores de los Oradores, y Historiadores, y tal vez superiores a ellos» (pág. 138). Hay un pasaje del diálogo séptimo que me gustaría citar entero porque, aunque no podamos ahora analizarlo en profundidad y ver sus implicaciones para, por ejemplo, la negación del uso de la alegoría, o la recomendación de presentar *exempla* cotidianos, sí nos servirá al menos para

apreciar la fuerza con que el lenguaje y los conceptos de la oratoria han prendido en la teoría artística. Dice así: «a la Pintura solo le toca el declarar a todos el hecho sustancial, con la mayor claridad, reverencia, decencia y autoridad que le fuere posible, que (como queda dicho) es hablar a cada uno en lenguaje de su tierra, y de su tiempo, mas no se escusa, que el modo siempre sea con realce de gravedad y decoro, para que venga a conseguir el fin catolico y decente que se pretende, como lo hazen los Predicadores y Escritores, adornando y vistiendo el suceso de la historia con palabras graves y frases elegantes, propias y conocidas, y con exemplos graves» (pág. 343).

El testimonio de Carducho no es, claro está, el único de que disponemos en España. A él se podrían sumar los del Juan de Butrón, o los de Félix de Espinosa Malo, o los del padre Sigüenza, cuando al describir los cuadros del monasterio de El Escorial nos deja ver el efecto del arte desde la perspectiva del que contempla, confesando, por ejemplo, la tristeza que pone «ver tanta soledad» en un crucificado, o el dulce enamoramiento que causa una virgen con niño «especialmente [en] la gente ordinaria» (en Calvo Serraller, 136-137). Habrá que tenerlos a todos en cuenta en futuras investigaciones.

Y aunque nosotros nos detengamos en este punto, los paralelismos no se agotan, naturalmente, al final del Barroco. De hecho, los investigadores han observado, para el caso francés al menos, el mismo tipo de relación examinada aquí, si bien con los datos –cuantitativos– invertidos: el clasicismo se manifestaría con mucha mayor abundancia en los textos teóricos sobre artes plásticas que en tratados de preceptiva literaria (Kibédi Varga, 105-107). La hermandad entre las artes de la palabra y las artes de la imagen continuaría a través de los años. Los comparatistas podrán seguir construyendo este fragmento de la historia de la cultura en nuevos estudios, que en éste tienen un campo prometedor y fecundo.

Bibliografía

- Alberti, Leon Battista: Ver Leonardo de Vinci.
- Barocchi, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 vols., Bari, Laterza, 1961.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- Calvo Serraller, Francisco, «La crisis de la doctrina artística del Renacimiento y su influencia en el Barroco», *Cuadernos hispanoamericanos*, CCCLXXII (1981), 575-597.
- Calvo Serraller, Francisco (ed.), *La teoría de la pintura en el siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* (1959), Madrid, Cátedra, 1982.

- Cicero, *Brutus*, edición y traducción de G. L. Hendrickson, Loeb Classical Library, Cambridge, MA, y Londres, 197.
- Cicero, *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*, edición y traducción de H. M. Hubbell, Loeb Classical Library, Cambridge, MA, y Londres, 1949.
- Cicero, *De oratore*, edición y traducción de E. W. Sutton y H. Rackham, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, MA, y Londres, 1942.
- Fox Morcillo, Sebastián, *De imitatione*, Amberes, Martín Nucio, 1554 (edición y traducción de V. Pineda en *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Excelentísima Diputación, 1994).
- Gauricus, Pomponius, *De Sculptura (1504)*, edición y traducción de André Chastel y Robert Klein, Ginebra, Librairie Droz, 1969 (edición española de M.^a Elena Azofra, Madrid, Akal, 1989).
- Gilbert, Creighton E., «Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino», *Marsyas*, III (1943-1945), 87-106.
- Gilio, Giovanni Andra, *Degli errori e degli abusi de' pittore circa l'istorie*, en Barocchi, vol. 2.
- Gombrich, E. H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, 3.^a ed., Phaidon, Londres y Nueva York, 1978.
- Gray, Hanna H., «Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence», *Journal of the History of Ideas*, XXIV (1963), 496-514.
- Guevara, Felipe de, *Comentarios a la pintura*, ed. de Antonio Ponz, Madrid, Hijos de Ibarra, 1788.
- Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, introducción, traducción y notas de Consuelo Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993.
- Kibédi Varga, A., «La Rhétorique et la peinture à l'époque classique», *Rivista di Letterature moderne e comparate*, XXXVII (1984), 105-121.
- Leonardo de Vinci, *El tratado de la pintura por... y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberi, traducidos e ilustrados con algunas notas por don Diego Antonio Rejón de Silva*, Madrid, Imprenta Real, 1784 (edición facsimilar, con introducción de Valeriano Bozal, Murcia, 1985).
- Lichtenstein, Jacqueline, *The Eloquence of Color*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Lomazzo, Giovan Paolo, *Scritti sulle arti*, ed. de Roberto Paolo Ciardi, 2 vols., Florencia, Marchi e Bertolli, 1973.
- López Grigera, Luisa, *La retórica española del siglo de oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- Martínez de Salas, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Paleotti, Gabriele, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, en Barocchi, vol. 2.
- Patterson, Annabel M., *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

- Pineda, Victoria, «Retórica y literatura artística de Francisco Pacheco», *Archivo Hispalense*, CCXXX (1992), 81-93.
- Quintilian, *Institutio oratoria*, edición y traducción de H. E. Butler, 4 vols., Cambridge, MA, y Londres, Loeb Classical Library, 1986.
- Rico, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993.
- Sigüenza, fray José de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, 1963.
- Spencer, John R., «*Ut Rhetorica Pictura*. A Study in Quattrocento Theory of Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX (1957), 26-44.
- Summers, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Wright, D. R. Edward, «Alberti's *De pictura*: Its Literary Structure and Purpose», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVII (1984), 52-71.