



Universidad Autónoma
de Madrid

Biblos-e Archivo
Repositorio Institucional UAM

Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Madrid

<https://repositorio.uam.es>

Esta es la **versión de autor** del capítulo de libro publicado en:
This is an **author produced version** of a book chapter published in:

Marías, Fernando y Riello, José. “La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco”. Teoría y literatura artística en España: revisión historiográfica y estudios contemporáneos. Coords. Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015. 48-63

Copyright: © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

© de los textos, sus autores.

© de las imágenes: lo indicado en los pies de fotos

El acceso a la versión del editor puede requerir la suscripción del recurso

Access to the published version may require subscription

La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco

Fernando Marías y José Riello
Universidad Autónoma de Madrid

fernando.marias@uam.es
jose.riello@uam.es

En una fecha próxima a 1614, Francisco Pacheco (1564-1644) adelantó la publicación de uno de los capítulos de su futuro tratado *Arte de la pintura* que, concluido en su forma manuscrita en enero de 1638, solo sería publicado póstumamente en Sevilla en 1649. Se trata de un opúsculo al que solo se ha prestado atención como producto del pensamiento de un Pacheco tardío, y ello a pesar de que reproduce el capítulo XII del libro II del tratado, el más importante pues en él expone la idea misma de arte que sustenta todas las opiniones vertidas en su libro. De hecho, es muy relevante que decidiera publicarlo en una fecha temprana y de forma independiente, y antes de tener culminado el tratado en su totalidad.

Este desinterés procede del hecho de que aunque un ejemplar del folleto ya fuera conocido y citado en 1876 por José María Asensio en su monografía sobre el pintor y que a partir de 1981 se conociera otro conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa, nadie había llegado verdaderamente a estudiarlos con detenimiento. Tampoco se han analizado y cotejado tras la aparición de un tercer ejemplar en 2005, conservado ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid. Por tanto, se conocen tres ejemplares del folleto de Pacheco: el citado por Asensio, y que probablemente sea el que custodia la Biblioteca del Museo Nacional del Prado; el de la Biblioteca Nacional de Lisboa y el de la Biblioteca Nacional de Madrid. Una de las cuestiones más relevantes es que en ninguno de los ejemplares se refiere ni el lugar ni la fecha de edición. A ello se une, además, que los ejemplares de Lisboa y Madrid son idénticos pero difieren del ejemplar del Prado, luego puede deducirse que hubo dos ediciones distintas y realizadas en fechas distintas del folleto de Pacheco.

Como decíamos, la primera referencia al folleto se encuentra en la segunda edición de la monografía dedicada a Pacheco por José María Asensio. A tenor de la transcripción que Asensio da del título, es seguro que el ejemplar que manejó fue el que perteneció después a la colección Cervelló y que hoy se conserva en el Prado, pues se diferencia sutilmente de los títulos de las versiones de Lisboa y Madrid¹. Según la ficha

¹ “FRANCISCO PACHECO al Letor. DETERMINE COMVNICAR a algunos curiosos de la Arte de la Pintura, este Capitulo de mi Libro, antes de sacarlo a luz; porque el intento q[ue] trata no depe[n]de de otro, i por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escribo desta Profession”, Madrid, Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Cerv/422. En la primera edición de la monografía sobre

catalográfica de la Biblioteca del Prado, que se basa seguramente en los comentarios de Bassegoda en su edición del *Arte de la pintura*, el folleto podría fecharse hacia 1619 por una carta que Pacheco escribió al pintor Diego Valentín Díaz. Teniendo en cuenta que en ella Pacheco afirma que “ha más de 15 años que imprimí un capítulo que anduvo en manos de muchos pintores” y que la carta está fechada en mayo de 1634, se deduce que el folleto debió ser impreso antes de 1619². En todo caso, y teniendo en cuenta una serie

Pacheco no cita el folleto; véase ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito. Apuntes que podrán servir de introducción a este libro, si alguna vez llega a publicarse*. Sevilla: Imprenta: Litografía y Librería Española y Extranjera de D. José M.^a Geoffrin, 1867. Sí aparece en la segunda edición; véase ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias especialmente el Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito. Apuntes que podrán servir de introducción a aquel libro si alguna vez llega a publicarse*. Sevilla: Francisco Álvarez y C.^a, impresores, 1876, pp. 44-46: “Posteriormente, y sin que podamos fijar el año, aunque suponemos fuese después del de 1633, quiso Pacheco consultar la opinión de los doctos acerca del mérito de su trabajo, y para ello hizo imprimir en cuatro hojas en 4.^o español, pero sin lugar ni año, el capítulo 12, último del libro segundo del *Arte*, que trata: “Por qué aciertan sin cuidado muchos pintores, i poniéndolo no consiguen su intento.” Y termina con la silva de Francisco Rioja, que comienza: “Mancho el pincel con el color en vano/ Para imitar, ó Febo, tu figura...” A su cabeza, y antes del epígrafe del capítulo, se imprimió una nota del tenor siguiente: “Francisco Pacheco. Al lector./ Determiné comunicar á algunos curiosos de la *Arte de la pintura*, este capítulo de mi libro ántes de sacarlo á luz; porque el intento que trata no depende de otro y por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escribo de esta profesion.” Este curiosísimo capítulo se ha encontrado hace muy poco tiempo por la Sra. Doña Cecilia Bolh de Fáber, encuadernado con otros folletos, en un volumen que, según parece, perteneció al Sr. D. Juan Nicolás Bohl de Fáber, benemérito de las letras españolas, que ilustró con la *Floresta de rimas antiguas castellanas*, y con el *Teatro anterior a Lope de Vega*”.

Años después, en una edición posterior, Asensio retomaba la noticia con algunos matices; véase ASENSIO, José María. *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1886, pp. 31-32.

Así las cosas, Asensio conoció el folleto entre 1867, fecha de la primera edición de su libro sobre Pacheco en que no cita el folleto, y 1876, cuando se refiere a él por vez primera. Según Bassegoda en PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, p. 421, n. 1, el ejemplar que perteneciera a Bohl de Fáber (1770-1836) y después a Cecilia Bohl de Fáber (1796-1877, más conocida por el seudónimo Fernán Caballero) llegó a ser propiedad del propio Asensio, aunque no cita sus fuentes.

² http://www.museodelprado.es/investigacion/biblioteca/acceso-alcatalogo/?no_cache=1&cHash=2e757aac92 [último acceso: 6 de mayo de 2013]. Bassegoda supone que Pacheco publicó el folleto con la intención de interesar al conde-duque de Olivares en la publicación del *Arte de la pintura*, pues en 1619 ya había financiado la edición de las poesías de Fernando de Herrera recopiladas por el propio Pacheco y prologadas por Francisco de Rioja. Esta sería también la datación para el folleto que se deduciría de la carta citada de Pacheco a Diego Valentín Díaz. Fechada el “postrero de mayo de 1634”, en ella Pacheco afirma que había publicado el folleto en cuestión quince años antes: “Este libro de los retratos estuviera acabado, sino me hubiera llevado el deseo del libro de la pintura en que a más de 30 años que trabajo. Pero no me a balido tanto cuidado y tenerlo alabado para ympedir, que el buen Vicencio Carducho no me haya ganado por la mano. Pues a sacado otro libro a este yntento con que gozará de la gloria de ser el primero, si bien yo

de indicios de los que trataremos enseguida, su datación ha de adelantarse a algún momento anterior al año 1614. Otra particularidad de la versión del Prado es que contiene unas apostillas marginales que fueron asignadas a Pacheco por parte del propio José María Cervelló³. La opinión fue refrendada después por Javier Portús⁴ y, en efecto, cotejando las anotaciones del folleto con otros manuscritos de Pacheco pueden atribuírsele casi sin duda. Este dato es muy relevante por lo que se dirá después.

Años más tarde de la publicación de Asensio, ya en 1956, Francisco Javier Sánchez Cantón se limitó a reproducir el párrafo de Asensio en su edición del *Arte de la pintura*, aunque es probable que no llegara a consultar ninguna de las versiones del folleto⁵.

no e savido el camino que tomó y senzillamente le he manifestado los yntentos del mío porque a más de 15 años que ympremí un capítulo que anduvo en manos de muchos pintores y llegó a Portugal y a las yndias por donde es mui notorio que comencé primero y no pude valerme de sus escriptos; en efeto ni pierdo las esperanzas de que saldrá a luz mi trabajo aunque he sentido mucho el ympedimento, no hay seguridad en esta vida aun con los mayores amigos”. La carta fue publicada por MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Imprenta, Litografía, Encuadernación y Fabrica de Libros Rayados de Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 38.

³ Según las notas que pueden consultarse en la propia Biblioteca del Museo Nacional del Prado. Cervelló solo conocía otro ejemplar similar, el de la Biblioteca Nacional de Lisboa, del que daba una signatura distinta a la actual (R. 42081). Adquirió el ejemplar al librero Enrique Montero quien, a su vez, lo había adquirido a Berrocal. Cervelló supuso también que su ejemplar era el que había visto Asensio gracias a Fernán Caballero y que había pertenecido a Juan Nicolás Bohl de Fáber.

⁴ J[avier]. P[ortús]. P[érez]. en DOCAMPO, Javier (ed.). *Bibliotheca Artis. Tesoros bibliográficos del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2010, n.º 11, pp. 58-59. Véase también CACHO CASAL, Marta P. *Francisco Pacheco y su Libro de Retratos*. Madrid-Sevilla, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons, 2011, pp. 69-70. Ambos autores mantienen la datación en 1619.

⁵ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*. Preliminar, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1956, vol. I, pp. XIV-XV. Dado que Sánchez Cantón transcribió el manuscrito modernizando la ortografía del texto original y que, por su deseo de adaptarse más a las intenciones primeras de Pacheco que a las del desconocido editor del impreso de 1649, Bassegoda fue también fiel al manuscrito pero modernizó asimismo la ortografía, podríamos decir que hoy carecemos de una edición exacta tanto del manuscrito del *Arte de la pintura* como del impreso de 1649, transcripción esta última que no se ha llevado a cabo nunca.

Dicho manuscrito habría pertenecido a Agustín de Arteaga Cañizares (1607-16?), quien firmó en él; quizá se trate de un escribano de la Cámara de Castilla que debió de actuar más como censor del manuscrito que como simple propietario. Después pasó a la XII condesa-duquesa de Benavente, María Josefa Pimentel y Téllez-Girón (1750-1834), que casó en 1771 con Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco, IX duque de Osuna (1755-1807) y padre a su vez del Príncipe de Anglona, Pedro de Alcántara Téllez-Girón Pimentel (1786-1851). En 1821 Juan Agustín Ceán Bermúdez se refería al Príncipe, por entonces director del Museo del Prado (de 1820 a 1823), como propietario del manuscrito que ya había visto años atrás, en 1796, gracias al préstamo del “compositor de cuadros” madrileño, aunque de origen gallego, Nicolás Lameira, quien había trabajado como restaurador de pintura para la condesa-duquesa. Finalmente, el manuscrito fue adquirido en 1921 por Guillermo Joaquín de Osma (1853-1922), para pasar después al Instituto Valencia de Don Juan. Véase

Hubo que esperar a que en 1981 Francisco Calvo Serraller señalara la existencia de otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Cotejando la transcripción que da Calvo Serraller con la portada del folleto de Lisboa también puede deducirse que la noticia que tenía de su existencia era indirecta y que no llegó a consultar el ejemplar, pues transcribió el título como sigue: “Francisco Pacheco, al lector. Determino comunicar a algunos curiosos *del arte* de la pintura, este Capítulo de mi *obra* antes de sacarlo a la luz”⁶ (las cursivas son nuestras).

A estos dos ejemplares del Prado y de Lisboa ha venido a sumarse un tercero que hasta ahora había pasado desapercibido y que, como señalábamos, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid⁷. Este ejemplar es idéntico al de Lisboa, pero lo más interesante es que ambos se diferencian del ejemplar del Prado en los títulos, la decoración de la primera página y la “N” capital del comienzo, la puntuación, el tamaño de la caja del texto y del propio texto (figs. 1 y 2), la paginación correlativa y la suma de la última página, añadida en los ejemplares de Lisboa y Madrid pero no en el del Prado (figs. 3 y 4).

Estas diferencias notables dejan abierto, por tanto, un segundo problema, el de la cronología de estas dos ediciones diferentes del folleto, que puede determinarse gracias a una serie de indicios que denominaremos *internos* y otros indicios *externos*.

Los indicios *internos* están determinados por las propias características materiales de los folletos y por los datos recogidos en el texto mismo. Dos de esos indicios *internos* no son concluyentes. En efecto, Pacheco cita a su amigo poeta Francisco de Rioja, pero no refiere que fue miembro de la Inquisición tal y como sí hace en el manuscrito del *Arte de la pintura* de 1638, aunque no en la edición impresa de 1649. Sabemos que Rioja fue inquisidor de Sevilla desde al menos 1637, quizá incluso en 1633-34, y no solamente en 1639, fecha en que era citado como tal en el testamento del mismo Pacheco⁸; en consecuencia, estos datos no pueden ser empleados para datar el folleto. Además, Pacheco cita en los márgenes del folleto algunas de sus fuentes, entre ellas un

JIMÉNEZ, María Teresa. “Nicolás Lameyra”, *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, 1993, n.º 6, pp. 311-324.

⁶ CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, p. 181. Recoge como signatura BNL, Res. 249, que no coincide ni con la referida por Cervelló ni con la actual, que es RES 249//11V, fols. 236-240. El folleto forma parte de un volumen facticio titulado *Miscellanea literaria-politica, etc. (Sec. XVII-XVIII)*.

⁷ Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sign. VE/1518/20. El ejemplar fue adquirido en subasta en la Sala El Remate en 2005; procede de la célebre biblioteca de Juan Pérez de Guzmán y Boza, II duque T'Serclaes (1878-1934).

⁸ Según Begoña López Bueno, Rioja aparece por vez primera como tal inquisidor en el testamento del propio Pacheco, fechado en 1639, aunque tal vez lo fuera desde al menos 1633-34, pues así aparece en el margen del fol. 347v del manuscrito del *Arte de la pintura* del Instituto Valencia de Don Juan. Véase RIOJA, Francisco de. *Poesía*. Edición de Begoña López Bueno. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984, pp. 26-27.

documento que atribuye a Leonardo. Nuestro conocimiento actual de la “vida” de los manuscritos de Leonardo en España tampoco permite hacer ninguna consideración definitiva, por ahora, respecto al uso que pudo hacer de ellos Pacheco ni sobre la fecha en que pudo emplearlos⁹.

Más determinantes son, sin embargo, la filigrana del ejemplar del Prado y la silva de Francisco Rioja con que Pacheco culmina el folleto y, después, el definitivo capítulo XII del libro II del *Arte de la pintura*. De los tres ejemplares conocidos solo el que perteneció a Cervelló y se conserva en el Prado presenta una filigrana (fig. 5). Es una cruz latina inscrita en un óvalo empleada por la familia Briquet y que aparece también en libros publicados en España e Italia; secundariamente también aparece en libros editados al sur de Francia. En todos los casos son impresos fechados en la segunda mitad del siglo XVI. Por ejemplo, se repite en ejemplares publicados en 1564, en Siracusa en 1583 y en Carcassone en 1592; en cualquier caso, en fechas del último tercio del siglo XVI y nunca después. Las características de la filigrana del ejemplar Cervelló implicarían que el papel empleado para su edición debió de usarse a comienzos del siglo XVII.

Aún más concluyente es la inclusión de la silva de Rioja al final del texto de Pacheco. En ella Rioja traduce unos versos griegos del poeta helenístico Libanio (h. 314-394)¹⁰. Hay que tener en cuenta que el propio Pacheco coleccionó de forma manuscrita los poemas de su amigo Rioja desde alguna fecha anterior a 1614 y tal vez hasta 1619, y elaboró con ellos un cuaderno al que añadió una sencilla portada dibujada por él mismo en la que aparece el título “Versos de Francisco de Rioja” y, además, la fecha de 1614 (fig. 6)¹¹. Este manuscrito de Pacheco, que se conserva en la Nacional de Madrid¹², tiene numerosas correcciones que se han atribuido al propio Rioja, quien establecería así el texto definitivo de sus poemas en una fecha inevitablemente posterior a 1614, año que aparece en la portada del cuaderno. La versión definitiva de los poemas aparecería después en un nuevo manuscrito titulado “Cisnes del Betis”, asimismo conservado en la Nacional de Madrid¹³, y cuya datación se sitúa inmediatamente después del año 1614

⁹ Aún así, véanse MARTÍN ABAD, Joaquín. *Los códices de Leonardo da Vinci de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Egeria, 2009, 3 vols.; RUIZ GARCÍA, Elisa (com.). *El imaginario de Leonardo: Códices Madrid de la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2012;

¹⁰ Según Bassegoda en PACHECO, Francisco, 1990, p. 430, n. 21, el texto original en griego puede leerse en RIOJA, Francisco de. *Versos*. Edición de Gaetano Chiappini. Florencia: Università degli Studi di Firenze, 1975 y Mesina: Casa Editrice D’Anna, 1975. Ahora también en RIOJA, Francisco de. *Poesías*. Edición de Gaetano Chiappini. Sevilla: Fundación José Manuel Larra, 2005 y RIOJA, Francisco de. *Poesías*. Edición de Blanca Martín-Calero. Simancas, 2003.

¹¹ Que perteneció a Pacheco lo demuestra, entre otras cosas, que otro de sus manuscritos, titulado “Tratados de erudición de varios autores” (1631) y también conservado en la Nacional de Madrid, presenta el mismo tipo de cartela y la misma letra, y además su título recuerda a los “Versos de Fernando de Herrera” también compilados y después editados por Pacheco.

¹² Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 3.888 V.5.

según López Bueno, editora de las poesías de Rioja¹⁴. Por ejemplo, lo que en el verso 7 del folleto de Pacheco es “perdió la *grana* i nieve que solía” es, en las correcciones posteriores de Rioja, “perdió la *rosa* i nieve que solía”; y lo que en los versos 9 y 10 del folleto de Pacheco es “*el casto afecto* no con que vivía,/ pues *aun lo* guarda en la corteza dura” es, en las correcciones posteriores de Rioja, “*mas no la castidad* con que vivía,/ pues *oi la* guarda en la corteza dura” (las cursivas son nuestras).

Como apuntábamos antes Bassegoda supone que Pacheco publicó el folleto con la intención de interesar al conde-duque de Olivares en la publicación del *Arte de la pintura*. Sin embargo, analizadas las diferentes versiones de la silva conocidas hasta hoy y a las que ahora añadimos las de los tres folletos a los que nos referimos, nunca tenidas en cuenta por la filología, podríamos establecer una nueva secuencia cronológica y, además, unas nuevas razones para que Pacheco se decidiera a publicar el folleto. Si “Versos de Francisco de Rioja” se fecha en 1614 y “Cisnes del Betis” en una fecha posterior pero cercana a 1614, el folleto de Cervelló tendría que fecharse antes de 1614 y los ejemplares de Lisboa y Madrid en un período que oscilaría entre 1614 y 1619, tal vez poco antes de 1619. Es interesante comprobar que las versiones de la silva de Rioja cambiaron según sus propias correcciones, pero Pacheco mantuvo siempre la primera redacción que, necesariamente, ha de ser anterior a 1614 puesto que en ella hay versos que solo después fueron corregidos por Rioja.

A todo ello hay que sumar, además, algo a lo que nos referíamos anteriormente: el ejemplar del Prado tiene unas apostillas marginales o incluidas en las interlíneas que han de atribuirse a Pacheco y que corrigen el texto impreso. Las correcciones fueron incluidas más tarde en los ejemplares de Lisboa y Madrid (figs. 7 y 8) que, además, presentan una edición más cuidada tanto en lo que se refiere a la tipografía como a la limpieza del texto, luego la versión del Prado es necesariamente anterior a la recogida en los folletos de Lisboa y Madrid. Después llegarían las versiones del manuscrito del *Arte de la pintura*, concluido a últimos de enero de 1638 y, finalmente, la edición impresa en Sevilla en 1649. Tanto una como otra también recogen la versión de Pacheco y no las correcciones de Rioja.

Habría que sumar todavía otro indicio más, que podríamos denominar *externo*, pero que está estrechamente vinculado con un indicio de los que hemos llamado *internos*. Sabemos por el propio Pacheco que en 1611 visitó al Greco en Toledo¹⁵. El encuentro debió provocarle una gran impresión pues no solo admiraba su quehacer¹⁶ sino que el

¹³ Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 10.159.

¹⁴ Sobre la transmisión textual de las poesías del autor, véase RIOJA, Francisco de, 1984, pp. 97-108 y 163-165. El poema que nos interesa también fue recogido, sin variantes, en los “Tratados de erudición de varios autores” que Pacheco recopiló en 1631 y que citábamos en la nota anterior.

¹⁵ PACHECO, Francisco, 1990, p. 349.

¹⁶ PACHECO, Francisco, 1990, p. 404.

cretense le pareció “gran filósofo de agudos dichos”¹⁷, aunque su posición teórica sobre el arte de la pintura fuera diametralmente opuesta. En efecto, hasta en ocho ocasiones cita Pacheco al Greco en el *Arte de la pintura*, y en ellas sus opiniones oscilan entre su admiración por la cultura, la aplicación o la capacidad para la pintura religiosa del Greco, al rechazo de lo que este pensaba sobre la supremacía del colorido frente al dibujo, sus críticas a Miguel Ángel o su propia pintura, que según Pacheco pertenece a un “modo particular de borrones”, “cruels” para más señas, y realizada con “colores distintos y desunidos”¹⁸. Pero, sin duda, lo que más inquietaría a Pacheco sería la opinión del Greco de que “la pintura no es arte”, sino ciencia especulativa en la que no importan tanto la doctrina y los preceptos unidos a la experiencia como el talento innato.

En nuestra opinión, la publicación de la primera edición del folleto en 1614 estaría relacionada con esa visita a Toledo de 1611 y, tal vez también, con el fallecimiento del Greco ese mismo año. No en vano Pacheco cita al Greco al comienzo del texto que analizamos y en la que es probablemente la parte más relevante del folleto, pues en ella hace una declaración teórica que intenta explicar en las páginas siguientes: “los Pintores que exercitan *casualmente* el pintar, con *inferior conocimiento*, i *son solamente praticos*, cuando pongan mucha diligencia por hazer alguna cosa con cuidado, no todas vezes le[s] sucederà bien, por *falta de la certeza de los preceitos*, i otras, no ponie[n]dolo acertaran, como lo vemos por esperiencia: pero estos no obran verdaderamente como Artificios, *ni es Arte en ellos la Pintura*: i se verifica en los tales la opinion *singular* de que no lo es, *seguida de Dominico Greco*, contra la de Aristo[te]les, i todos los Antiguos [...] i en estos es a caso el acertar, o errar (no negamos aquel error que sigue a la condicion umana, de que no estan libres los Varones sabios)” (las cursivas son nuestras).

Pues bien. Este es el vértice del debate sobre la naturaleza y el concepto de la pintura y sus “dos maneras de obrar” según el propio Pacheco: “la una por Arte i ejercicio, que es científicamente, la otra por uso solo, desnudo de preceitos, donde a los comprehendidos, debaxo destes dos modos de obrar, les sucede diferentemente en la execucion”. En efecto, si Pacheco defendía una pintura como arte y ejercicio, opinión también cara a la tradición zuccariana y por ende a Vicente Carducho, el Greco abogarí­a por otras ideas, tal y como sabemos de su concepción de la pintura a partir de sus apostillas al tratado de arquitectura de Vitruvio en la edición publicada por Daniele Barbaro en 1556 y a la segunda edición de las *Vite* de Giorgio Vasari, de 1568¹⁹.

¹⁷ PACHECO, Francisco, 1990, p. 537.

¹⁸ PACHECO, Francisco, 1990, pp. 415 y 483.

¹⁹ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín. *Las ideas artísticas del Greco. (Comentarios a un texto inédito)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981; SALAS, Xavier de y MARÍAS, Fernando. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Toledo: Real Fundación de Toledo, 1992.

Que a Pacheco debieron de fascinarle la pintura y los “agudos dichos” del Greco parece fuera de toda duda. Sin embargo, la búsqueda incansable de un horizonte normativo que convirtiera la pintura en un arte liberal por su carácter científico basado en la aplicación rigurosa de unas reglas llevó a Pacheco justamente a cargar las tintas contra el Greco en el capítulo más programático de su tratado, fundamento teórico de todo él y, por ello mismo, publicado en una fecha cercana a 1614, año también, como apuntábamos, de la muerte del Greco.

En el folleto del que tratamos Pacheco defiende denodadamente la necesidad de usar preceptos y reglas como “medios convenientes” para alcanzar la perfección de la obra. De ese modo, “no se puede llamar Artifice, cualquiera q[ue] hiziesse algo de pintura haziendolo a caso, o por industria de maestro”. En efecto, “a la perfeccion de la Arte conviene la doctrina: esto es el conocimiento universal de las cosas pertenecientes a esta profession, i el uso i exercicio de la mesma Arte: porque si la doctrina adelgaza el entendimiento, el exercicio perficiona la mano: y assi requiere no menos tiempo que estudio. Sentencia es de un valiente Pintor, que *La pratica deve esser è edificata sopra la buona teorica* [al margen, “Leonardo de vinci. docum[e]n[t]o 20.”]”.

Retoma la idea con mayor brío si cabe al afirmar que “con los doctos Pintores no vale esta opinion (de muchos) que tal vez sale felizmente una pintura con pequeño cuidado del Artifice, i tal sucede, aplica[n]do con atencio[n] i estudio las fuerças de su caudal, no conseguir lo que pretende [...] aquello que consigue a caso su efeto no se puede llamar Arte”²⁰. Para confirmar su teoría recurre al célebre soneto de Miguel Ángel “Non ha l’ottimo artista alcun concetto”.

Frente a esta tiranía de la doctrina y la experiencia, sabemos por su apostillas al tratado de Vitruvio y a las *Vite* de Vasari que el Greco se inclinó más a valorar la inspiración aun reconociendo la trascendencia del conocimiento de los preceptos. La pintura, para él, era más especulativa que científica: “si yo pudiera expresar con palabras lo que es el ver del pintor, a la vista parecería como una cosa extraña por lo mucho que esa vista tiene en particular de muchas facultades; pero la pintura, por ser tan universal, se hace especulativa”²¹. No en otro fundamento se basaba este aserto que en el debatido problema de si el artista nace o se hace. El Greco pensaría, indudablemente, que la artística es condición con la que se nace, y desde este punto de vista no puede extrañar el orgullo que mostró en varias ocasiones a propósito de su condición de artista y de su quehacer. Por ejemplo, el Greco se opone a la opinión de Barbaro en un pasaje en que define a la geometría como la madre del diseño: “cómo se podría decir que [las doctrinas] salen de lo que queda por debajo de las humanidades y ser [la geometría] madre de las doctrinas, puesto que se hallan donde están escritas y no son dibujo”²². Marías y Bustamante ya relacionaron esta posición antiaristotélica del Greco con su

²⁰ Por si fuera poco, añade después “falta[n]do la Arte i pratica, podrã imaginar bien i obrar mal”.

²¹ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, 1981, pp. 165 y 241.

²² MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, 1981, pp. 85-86 y 227.

lectura de *Della retorica* de Francesco Patrizi, libro que debió de estar en la librería particular del pintor²³. Según Patrizi, el aprendizaje del arte y de sus reglas constriñe al artista a la imitación servil, y frente a ello elogia al artista que alcanza el arte sin preceptos y sin copiar obras ajenas, antes bien atendiendo más a los conceptos interiores.

A veces el Greco no escribió sus pensamientos pero sí subrayó algunos párrafos significativos de la edición de Vitruvio o de las *Vite* vasarianas. Respecto a lo que comentamos, es muy relevante que en la primera subrayara parte del proemio en que Daniele Barbaro señala las categorías morales que adornan a aquellos que practican el “hábito” artístico, quienes se convierten en “virtuosi” y “quasi semidei”, también en un sentido moral. Ni que decir que el Greco debía de sentirse como, sin duda, uno de ellos²⁴.

En otra ocasión el Greco considera la anatomía humana como la más perfecta de las creaciones de la naturaleza y, por tanto, como modelo y prototipo para elaborar “cualquier artificio”²⁵. A la luz de su pintura es en parte sorprendente comprobar en sus anotaciones la obsesión del Greco por las proporciones que, a grandes rasgos, sí siguió a la hora de elaborar sus retratos pero no en sus pinturas de temática religiosa y también mitológica y que podrían deberse a otra cuestión. Efectivamente, para el Greco pintar las cosas “imposibles” (epifanías, mitos, encarnaciones) debía necesariamente fundarse en otras proporciones no inspiradas en el canon de la anatomía humana, y ello podría explicar la crítica a la proporcionalidad que se manifiesta en otras de sus anotaciones. Para el Greco, aprender las proporciones es como “de memoria hacer una embajada no sabiendo lo que se dice”²⁶, y esta crítica a la supremacía de las proporciones ha de entenderse como fruto de una tendencia a la subjetividad en la concepción de la pintura y, por tanto, en la representación de los objetos, según la cual no hay una proporcionalidad absoluta y no puede haberla, pues depende del punto de vista del artista y del espectador. La ayuda de las matemáticas (de las reglas y de la doctrina, por tanto) no es necesaria, dado que a su vez limitaría una cuestión esencial: la libertad del intelecto y del ingenio de los artistas, libertad que, por cierto, era pretendida por el Greco.

²³ Sobre la biblioteca del Greco, véanse SAN ROMÁN, Francisco de Borja. *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1910, doc. 52, pp. 189-198; SAN ROMÁN, Francisco de Borja. “De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), doc. XXXV, pp. 67-91; MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, 1981, pp. 221-223; ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Greco: estudio y catálogo. Vol. I: Fuentes y bibliografía*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, vol. I, pp. 288-299 y pp. 336-350.

²⁴ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, 1981, p. 74.

²⁵ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, 1981, pp. 96 y 228.

²⁶ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, 1981, pp. 104 y 229.

Aún podríamos citar otro párrafo fundamental en que el Greco diferencia entre los que “hacen gran profesión” de la arquitectura y los que no llegan a ello; para él, los grandes son extraordinarios y no hace falta explicarlo; ciertamente, “[el artista no] se ha de aplicar esto sino a sí mismo; porque el resto es imitación”²⁷. El artista, según el Greco, debe dar la espalda a todo aprendizaje y buscar su propio camino por sí mismo, que es personal e intransferible. Es esto, justamente, lo que marca el carácter especial del artista, que está por encima de la tradición, la doctrina y los preceptos tan caros a Pacheco.

Para acabar, volvamos por un momento al texto de este último. Aunque algún problema le causa en su conciencia rebatir el principio de autoridad remitiéndose a Plinio, Pacheco recurre a una de las anécdotas del autor antiguo para demostrar que “[...] la Arte es un abito del entendimiento, i tiene todas las razones de su parte, i la fortuna no tiene razo[n] ninguna, sino q[ue] obra por acide[n]te”. En efecto, Pacheco parafrasea la historia de Protógenes y su intento de pintar la espuma que salía de las fauces de un perro según la recoge Plinio en el libro XXXV de la *Historia Natural* y la repite después Valerio Máximo en el libro VIII de sus *Hechos y dichos memorables*. En ella Plinio mostraba la importancia del azar en el proceso de creación de la obra, pues Protógenes, incapaz de representar las secreciones del perro, lanzó contra su pintura una esponja embadurnada de pigmentos y consiguió así, gracias a la casualidad, el efecto conseguido. Frente a ello dice Pacheco que más difícil le pareciera pintar un perro “porq[ue] para la forma de un animal se avia de ayudar de la naturaleza i de la Arte, co[n] sus preceitos: i para pintar la espuma bastava una simple imitación de lo natural”.

En realidad, lo que parece evidente es que Pacheco y el Greco representan los dos extremos de uno de los debates más enjundiosos e interesantes que se produjo en Europa, y también en España, a finales del siglo XVI y comienzos de la centuria siguiente: el que afectaba a la “empiria”, a la “experiencia” como método cabal de conocimiento que podía trascender, y de hecho lo hacía, el principio de autoridad de las obras de los antiguos y, con él, las reglas, los preceptos y las doctrinas establecidas. Mientras Pacheco pretendía mantenerse del lado de estos últimos, el Greco debía considerarse un “empírico” que empleaba la pintura como una herramienta valiosísima para explorar las maravillas de lo real²⁸. De hecho, ya vimos que, para Pacheco, la

²⁷ MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, 1981, pp. 159 y 240-241.

²⁸ Basta con leer la entrada “empírico” en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Sebastián de Covarrubias: “el que cura por sola esperiencia sin auer estudiado, ni praticado la Medicina, ni la Cirugía”. El debate, por tanto, afectaba a todas las ramas del saber y también, como hemos tratado de demostrar, a la pintura, cuyos practicantes no por casualidad comenzaban a reclamar su estatus de arte liberal en España. Agradecemos a Felipe Pereda que nos pusiera sobre la pista de la definición de Covarrubias y las diatribas en torno a la “empiria”. Sobre el Greco como un naturalista *avant la lettre*, véase RIELLO, José, “El Greco, bizarro but not so much. His annotations to Vitruvio and Vasari”, en MARÍAS, Fernando (ed.). *El Greco's Visual Poetics*. Tokyo, 2012, pp. 259-263. Véase, también, STROSETZKI, Christoph. “Jerarquías del saber: la transformación de las artes figurativas en ciencia”, en NOBLE WOOD, Oliver; ROE, Jeremy y LAWRENCE, Jeremy (eds.). *Poder y saber. Bibliotecas*

pintura del Greco pertenecía a un “género particular de borroneos”, “cruelos borroneos”, aplicados sin doctrina ni preceptos, sin arte, en definitiva, así que debió de considerar al cretense como uno de esos “Varones sabios” que yerran o aciertan no por arte, sino por acaso; por ello publicó el folleto hacia 1614, anticipando así la que sería la teoría fundamental de su tratado. Cuestión harto distinta y que habrá de ser tratada en otro momento es que, años después, el yerno de Pacheco se mostrara más cercano a las opiniones del Greco que no a las de su maestro.

Pies de foto

Figs. 1 y 2. Primeras páginas de los ejemplares de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado (sign. Cerv/422) y de la Biblioteca Nacional de Lisboa (sign. RES 249//11V)

Figs. 3 y 4. Últimas páginas de los ejemplares de la Biblioteca Nacional del Prado y de la Biblioteca Nacional de Lisboa

Fig. 5. Filigrana del ejemplar de la Biblioteca Nacional del Prado

Fig. 6. Portada del cuaderno con los “Versos de Francisco de Rioja”. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms 3.888 V.5, fol. 52

Figs. 7 y 8. Correcciones autógrafas de Francisco Pacheco en el ejemplar de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado y versión corregida del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa