

COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

III · STUDI ISPANICI

COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

III · STUDI ISPANICI

Dirección: LORETO BUSQUETS, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán · *Consejo de Redacción:* ANDREA BATTISTINI, Università di Bologna · GUILLERMO CARNERO, Universidad de Alicante · MAXIME CHEVALIER, Université de Bordeaux · LUIS ALBERTO DE CUENCA, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · †ALAN DEYERMOND, Queen Mary and Westfield College, Londres · ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA, Université du Québec à Montréal · TEODOSIO FERNÁNDEZ, Universidad Autónoma, Madrid · †CLAUDIO GUILLÉN, Harvard University · ROBIN LEFERE, Université Libre de Bruxelles · JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, Universität Bern · ALBERTO MARTINO, Universität Wien · BLAS MATAMORO, Escritor, Madrid · †MARGHERITA MORREALE, Università degli Studi di Padova · MELCHORA ROMANOS, Universidad de Buenos Aires · PEDRO RUIZ PÉREZ, Universidad de Córdoba · †MARCO SANTORO, Università degli Studi La Sapienza · MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · LÍA SCHWARTZ, The City University of New York · GONZALO SOBEJANO, Columbia University, Nueva York · CHRISTOPH STROSETZKI, Westfälische Wilhelms Universität Münster.

Fondata da Guido Mancini e diretta da Loreto Busquets,

la COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI si articola in:

SEZIONE I · TESTI CRITICI

SEZIONE II · SAGGI

SEZIONE III · «Studi ispanici»

SEZIONE IV · RICERCHE BIBLIOGRAFICHE (dir.: L. BUSQUETS, A. MARTINO, †M. SANTORO)

SEZIONE V · STUDI E TESTI DI LETTERATURA RELIGIOSA DEL CINQUE-SEICENTO

★

«Studi ispanici» is an International Peer Reviewed Journal.

The eContents are Archived with *Clocks* and *Portico*.

STUDI ISPANICI

XLIII · 2018

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXVIII

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates
are available at Publisher's web-site www.libraweb.net*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 0670493456, fax +39 0670476605, fse.roma@libraweb.net

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1980
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale
(compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione
(comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet
(compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale,
meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro,
senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part
(included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means:
print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic,
digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium,
without permission in writing from the publisher.*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2018 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

www.libraweb.net

ISSN 0585-492X

E-ISSN 1714-1588

SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA HISPÁNICA: EL AUTOR Y LA INSTITUCIÓN LITERARIA

Número coordinado por

PEDRO RUIZ PÉREZ

Catedrático de Literatura Española · Universidad de Córdoba

ÍNDICE

SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA HISPÁNICA: EL AUTOR Y LA INSTITUCIÓN LITERARIA

PEDRO RUIZ PÉREZ, *Presentación* 11

ENSAYOS

GONZALO NAVAJAS, *El autor y el paradigma académico de la literatura* 35

PEDRO RUIZ PÉREZ, *Ficción sentimental y figuración de autor. Perfiles sociológicos* 49

CLARA MARÍAS, «Los ausentes nunca medran». *Las cartas de Diego Hurtado de Mendoza a Francisco de los Cobos: sociabilidad epistolar e intimidad* 77

IGNACIO GARCÍA AGUILAR, *Juan de la Cueva: entre academia e imprenta* 123

ROBERT FOLGER, *La escritura “semiculta” y la producción de la subjetividad literaria* 155

ADRIÁN J. SÁEZ, *Vidas imaginarias: formas y modelos de las relaciones de soldados del Siglo de oro* 171

ANTONIO URQUÍZAR HERRERA, *La profesión de pintor (principiante, aprovechado o perfecto) en la teoría artística de Francisco Pacheco* 183

EMRE ÖZMEN, *El «Sarao» de María de Zayas: estrategias y sociabilidad* 201

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA, *Burguillos en primera línea. Las justas de Lope a San Isidro, entre códigos e innovación* 223

HELMUT C. JACOBS, *El concepto del autor soñando en los siglos XVII y XVIII: Quevedo, Torres Villarroel, Goya* 237

NIEVES BARANDA LETURIO, *Escritoras en pos de capital simbólico. Estrategias para una presencia en la ausencia* 257

JOSÉ CHECA BELTRÁN, *Apuntes sobre pensamiento literario y estrategias autoriales en el siglo XVIII* 273

ROSA M^a ARADRA SÁNCHEZ, *El sujeto de la teoría. Los discursos canonizadores en la época de la Ilustración* 289

JEAN-MARC BUIGUÈS, *Los suscriptores a las Obras sueltas (1774) de Juan de Iriarte. Una propuesta de estudio de redes y sociología* 309

MARTA MARECOS DUARTE, *Mitos y representaciones del autor entre el sombrero «gusto melancólico» tardo-barroco y el esplendor de las Luces: una perspectiva ibérica* 331

RAQUEL SÁNCHEZ, *Hartzenbusch en el laberinto: carrera literaria y redes profesionales del escritor isabelino* 351

LORETO BUSQUETS, *El “arte nuevo” de “los modernos”: hacia una redefinición del Modernismo* 367

LA PROFESIÓN DE PINTOR (PRINCIPIANTE, APROVECHADO O PERFECTO) EN LA TEORÍA ARTÍSTICA DE FRANCISCO PACHECO

ANTONIO URQUÍZAR HERRERA
Universidad Nacional de Educación a Distancia · Madrid

EN 1649, la publicación póstuma de *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas* de Francisco Pacheco destacaba en su subtítulo, usando una visible mayúscula, que en el texto *DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES que ha avido en ella, assi antiguos como modernos*.¹ La composición general del título impreso, diferente del que aparecía en el manuscrito original, buscaba resaltar una preocupación fundamental del libro de Pacheco, que además respondía bien a las expectativas que pudieron tener sus compradores potenciales: la delimitación del oficio de pintor a través de sus ejemplos más relevantes.² Sin duda, los mismos pintores eran el elemento central del público objetivo del tratado de Pacheco, ya que estaba concebido en gran medida como un texto didáctico para su formación. El opúsculo *A los profesores del Arte de la Pintura*, publicado por el mismo autor en 1622, explicitaba esta diana lectora en su título de una manera aún más clara. Su contenido, entresacado de los materiales aún inéditos de *Arte de la Pintura*, consistía igualmente en una exposición de la nobleza del oficio y de la necesidad de someter su práctica a estudios particulares (en competencia con la escultura) a través de varios ejemplos históricos.³

¹ FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649; véase la edición crítica FRANCISCO PACHECO, *El Arte de la Pintura*, ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990. Citamos siempre por la edición de 1649. El manuscrito original de Pacheco se conserva hoy en el Instituto de Valencia de don Juan, en Madrid (sig. 26-IV-24).

² El título del manuscrito era mucho más escueto: *Tratado de la Pintura en tres libros, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla*. El subtítulo continuaba con una relación completa del resto de contenidos del libro: la exposición de las distintas técnicas pictóricas y el apéndice iconográfico. En su introducción al tratado Bonaventura Bassegoda ya señaló la diferencia entre los dos títulos, así como la falta de datos sobre el autor del título finalmente impreso. Con todo, entre los posibles editores del libro póstumo, además del impresor Simón Fajardo, Bassegoda apuntaba el nombre de Laureano Pacheco, sobrino y albacea del pintor (BONAVENTURA BASSEGODA, *Introducción*, cit., p. 45). Un ejemplo anterior del uso del sintagma «hombres eminentes» se encuentra en la referencia a la galería de pintores ilustres de la academia de Florencia contenida en VINCENCIO CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, p. 11r.; véase también la edición crítica VINCENCIO CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, ed. e *Introducción* por Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979. Citamos siempre por la edición de 1633. Aplicado a Carducho, un ensayo sobre la lectura de los tratados por parte de los artistas en MARTA CACHO CASAL, *Observations on Readership and Circulation, in On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*, eds. Jane Andrews, Jeremy Roe y Oliver N. Wood, Cardiff, Wales University Press, 2016, pp. 105-118.

³ El impreso original se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal (B.A. 291//6 V.).

Ocurre, sin embargo, que, mientras que este interés por la definición teórica de la situación profesional y social del artista ha disfrutado de un espacio importante en los trabajos sobre la literatura artística madrileña de comienzos del siglo xvii,¹ el pensamiento de Pacheco sobre el asunto no ha sido objeto de estudio ni en los trabajos que hasta ahora se han dedicado a este autor, ni en las publicaciones sobre la situación social del artista en la Andalucía del periodo, aunque de manera general siempre se ha destacado su voluntad de defensa de la nobleza de la práctica.² En particular, aunque Bonaventura Bassegoda señaló en su momento que las ideas de Pacheco sobre los «tres estados de pintores» suponían una elaboración original, nadie hasta ahora ha dedicado un análisis detenido a esta doctrina que guarde relación con la caracterización del oficio artístico.³ En términos generales, el estudio del texto de Pacheco nos muestra que se trata de una aportación que ilumina de manera distintiva el problema del estatuto del artista y su inserción en las artes liberales en relación con la categorización del autor, con el ingenio, y con la educación en el oficio a través de la tensión entre imitación/copia y obra personal.

Una edición crítica del texto en FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 179-191. Sobre su contenido y las circunstancias de su redacción, con motivo de un pleito sostenido contra los escultores de Sevilla, y en particular contra Juan Martínez Montañés, por su pretensión de poder estofar las esculturas sin haberse examinado como pintores, véase *ibídem*, p. 182 (limitando erróneamente el pleito a una cuestión de pagos entre escultores y pintores) y BONAVENTURA BASSEGODA, *Introducción*, cit., pp. 14-15.

¹ En términos generales, véanse la obra citada de FRANCISCO CALVO SERRALLER y su edición de *Diálogos de la pintura* mencionada; véanse asimismo MARÍA TERESA CRUZ YÁBAR, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes, II: Formación y obra*, «Academia», 1997, n. 84, pp. 383-422, JAVIER PORTÚS, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Honderribia, Nerea, 1999, pp. 87 y ss., KARIN HELLOWIG, *La literatura artística española en el siglo xvii*, Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 51 y ss. y 145 y ss., JOSÉ MARÍA CERVELLÓ, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011, pp. 135 y ss., *Sacar de la sombra lumbre: la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello, Madrid, Abada, 2012, JAVIER PORTÚS, *Catálogo de la exposición Metapintura*, Madrid, Museo del Prado, 2016, pp. 95 y ss., y *On Art and Painting...*, cit. Véase también PAULA MUES, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.

² Véase, de manera general, BONAVENTURA BASSEGODA, *Introducción*, cit., además de las obras de LAURIANE FALLAY D'ESTE, *L'Art de la peinture*, París, Klincksiek, 1986, y *L'Art de la Peinture: Peinture et théorie à Sevilla au temps de Francisco Pacheco (1564-1644)*, París, Champion, 2001, KARIN HELLOWIG, *op. cit.*, pp. 145 y ss., LUIS MÉNDEZ, *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, MARTA P. CACHO CASAL, *Francisco Pacheco y su "Libro de retratos"*, Madrid, Marcial Pons/Fundación Focus Abengoa, 2010, y *Catálogo de la exposición Pacheco. Teórico, artista, maestro*, Sevilla, Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2016. Véase también ARSENIO MORENO MENDOZA, *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999. Comentarios sobre el objetivo social de los elogios de artistas en el *Libro de retratos* y en el *Arte de la Pintura*, en MARTA P. CACHO CASAL, *op. cit.*, pp. 207 y ss., y en LUIS MÉNDEZ, *Francisco Pacheco y la nueva cultura artística*, en *Catálogo de la exposición Pacheco...*, cit., pp. 15-16.

³ Véase la nota de la p. 265 en la citada edición de 1990 del tratado de Pacheco.

LA CONDICIÓN DEL ARTISTA EN LOS DEBATES TEÓRICOS
DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII ESPAÑOL

La ubicación del campo profesional y social del pintor en el sistema de las artes liberales fue un tema central de la tratadística española del siglo xvii. Sin ánimo de pretender resumir aquí este asunto tan amplio, sí es importante definir la posición de Pacheco en este contexto. La primera cuestión relevante en este sentido es la constatación de la novedad relativa del tema. Los escritos españoles del siglo xvi estaban más preocupados por la exposición de las transformaciones de la cultura humanista que por una reclamación de la liberalidad de las artes, que resultaba ajena para la mayor parte de los artífices. En Italia esta demanda se hizo habitual en la segunda mitad del siglo xvi, por ejemplo en los escritos de Giovanni Battista Armenini y Gian Paolo Lomazzo, que comenzaron a tener eco en España hacia el cambio de siglo, entre otros en los textos de Pacheco.¹ También, y mediando en la recepción de estas ideas, el punto de vista de Pablo de Céspedes sobre este asunto es importante, al tratarse de un modelo teórico recurrente en el pensamiento de Pacheco. En la versión del racionero cordobés, la profesión artística era una actividad liberal, creativa, erudita, y propia de los privilegiados. El mismo ejemplo de su práctica personal quería hacer creer que no se trataba tanto de una dedicación económica como de una afición de nobles, doctos y religiosos.²

Un signo evidente de la transformación en las aspiraciones de reconocimiento social que se produjo en el cambio de siglo descansa en la correlación que existió entre la aparición de textos sobre el tema y los conflictos judiciales con la administración que mantuvieron los pintores por cuestiones fiscales o sociales. Si durante casi todo el siglo xvi los pintores apenas sintieron la necesidad de demostrar disconformidad con su inserción en el sistema artesanal, y el vigor de las estructuras gremiales es prueba de ello,³ en el siglo xvii se repitieron los

¹ Esta reivindicación aparece en Lomazzo, por ejemplo en la misma dedicatoria de su *Idea del tempio della pittura* (GIAN PAOLO LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milán, Paolo Gottardo, 1590, p. 2); véase también GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravena, Francesco Tebaldini, 1587, pp. 25 y ss. Citamos siempre por la edición de 1587, dado que la primera, de 1586, tuvo muy escasa difusión. Véase M. CARMEN BERNÁNDEZ SANCHÍS, *Introducción*, en GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Madrid, Visor, 1999, p. 16.

² Sobre la teoría artística de Céspedes, véanse JONATHAN BROWN, *La teoría del arte de Pablo de Céspedes*, «Revista de ideas estéticas», 1965, n. 23, pp. 95-105; JESÚS RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 157 y ss.; *Escritos de Pablo de Céspedes*, ed. crítica de Jesús Rubio Lapaz y Fernando Moreno Cuadro, Córdoba, Diputación Provincial, 1998. Sobre la consideración social y económica del trabajo de Céspedes en el contexto cordobés, véase ANTONIO URQUÍZAR HERRERA, *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001. Véase también, aunque por el momento no ha sido posible consultar este trabajo, PEDRO MARTÍNEZ LARA, *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*. Tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

³ Sobre el funcionamiento de las estructuras gremiales en el entorno de Pacheco, véase ARSENIO MORENO MENDOZA, *op. cit.*

pleitos en los que trataron de asentar su espacio profesional en el campo de las artes liberales. Como se ha estudiado ampliamente, en Madrid, los pleitos por el servicio de soldados (1597, ¿1625?) y los pleitos por la alcabala (1623-1633) estuvieron estrechamente relacionados con la publicación de los escritos de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600), de Juan de Butrón (1626) y con la recopilación de textos del *Memorial Informativo* de 1629.¹ En Andalucía, a menor escala, el parecer del licenciado Francisco Arias (h.1600) estaba igualmente relacionado con los intentos de inclusión de los pintores en las levas.² Los *Diálogos de la pintura* de Vincencio Carducho (1633), además de recoger los textos del *Memorial* de 1629, amplificaban el repertorio clásico de testimonios sobre la liberalidad de la pintura y ofrecían numerosos ejemplos italianos cercanos, como el reconocimiento de nobleza de los académicos florentinos.³ La argumentación empleada tanto en la documentación judicial de los pleitos como en los tratados tuvo dos líneas fundamentales de trabajo: el recurso a precedentes históricos clásicos y modernos que justificaran la nobleza de la pintura (práctica de la pintura por nobles, pintores ennoblecidos) y el comentario de textos legales, fundamentalmente derivaciones de las recopilaciones romanas de Teodosio y Justiniano, que avalasen su postura. Como es lógico pensar, los argumentos históricos fueron fundamentalmente propuestos por pintores, humanistas y escritores, y los legales por los juristas que apoyaron a los pintores en los procesos. Los últimos fueron, por otra parte, los que más impacto tuvieron en la resolución de los pleitos.

Una de las estrategias jurídicas esenciales fue la aplicación a la pintura del concepto legal de ingenuidad, que se asoció con la práctica de la pintura y con el oficio de pintor estirando intencionalmente el significado que le daban las fuentes clásicas.⁴ Mientras que los autores antiguos hablaban de manera general de unas «ingenuas artes», es decir, de unas artes propias de hombres libres, entre las que no siempre se encontraba la pintura, los tratadistas del siglo xvii prestaron especial atención a una regulación del *Codex Theodosianus* en la que se establecía que los pintores de Roma no debían pagar impuestos «si modo ingenui sunt».⁵ Aun-

¹ GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen liberales de las que son mecánicas*, Madrid, Pedro Madrugal, 1600, JUAN DE BUTRÓN, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, Luis Sánchez, 1626, y *Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su majestad en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del arte de la pintura*, Madrid, Juan González, 1629. Véase en general JULIÁN GÁLLEGO, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, 2ª ed. Granada, Diputación Provincial, 1995 (citamos por esta edición), JOSÉ MARÍA CERVELLÓ, *op. cit.*, JUAN ANTONIO DíEZ-MONSALVE, SUSANA FERNÁNDEZ, *Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo xvii para el reconocimiento de su arte como liberal*, «Archivo Español de Arte», 83, 2010, n. 330, pp. 149-158, KARIN HELLWIG, *op. cit.*, pp. 61 y ss. Una interesante distinción de los tipos de pleitos (y textos) en función de los objetivos sociales o jurídicos en JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS, *El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos*, en *Sacar de la sombra lumbre...*, *cit.*, pp. 173-202.

² MIGUEL FALOMIR, *Un dictamen sobre la nobleza y la liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo xvii*, «Academia», 1996, n. 82, pp. 483-510.

³ VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, p. 11v.

⁴ De manera central en JUAN DE BUTRÓN, *op. cit.*

⁵ Siguiendo la fuente usual en la España del siglo xvii, véase JACQUES CUJAS, *Codicis Theodo-*

que con ello el *Codex* decía que esta exención era aplicable únicamente cuando los pintores eran libres de origen, la revisión humanista prefirió interpretar que era la pintura quien estaba libre de impuestos por ser propia de hombres libres, y que por tanto era una actividad noble en sí misma e incluso que su misma práctica ennoblecía. Frecuentemente se conectaba, además, este precedente con una historia de Plinio, traída a su texto por el mismo Francisco Pacheco entre muchos otros, según la cual en Grecia se había prohibido que la pintura fuera practicada por esclavos. Quedaba reservada para «gente libre i noble», en palabras de Pacheco, o para los «ingenui» en la terminología de Plinio.¹ Como colofón de su plan inicial de tratado, el último capítulo de *Arte de la Pintura*, que antecede en el libro III a las posteriores adiciones iconográficas, «en que se concluye la materia de pintura i las razones de su nobleza i su mayor alabanza», retomaba el tema de las artes liberales basándose en estos argumentos jurídicos de raíz clásica, tomados fundamentalmente de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y acompañados, eso sí, de una amplia explicación del fin último religioso de la pintura, que también era garante de su nobleza.²

EL IDEAL DE LA PROFESIÓN DE PINTOR A TRAVÉS DE LA RECLAMACIÓN DE PRECEDENTES HISTÓRICOS

Como otros pintores-tratadistas, Francisco Pacheco comenzó su defensa de la nobleza de la pintura a través de la exposición de precedentes históricos, siguiendo tanto el ejemplo temprano de Leon Battista Alberti como el modelo inexcusable de las *Vidas* de Giorgio Vasari.³ Por un lado estos antecedentes alcanzaban al

siani lib. xvi, quam emendatissimi, adjectis quas certis locis fecerat Aniani interpretationibus, Leiden, G. Rovillium, 1566, libro XVIII, títulos IV, IV, p. 418. Pacheco hacía referencia a este *topos* en el capítulo X del libro III, en un texto muy dependiente de la prosa jurídica de Gutiérrez de los Ríos (FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 460).

¹ *Ibidem*, p. 59.

² *Ibidem*, pp. 459 y ss. Sobre la adición no prevista inicialmente de los capítulos, véase BONAVENTURA BASSEGODA, *Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada, en Catálogo de la exposición Pacheco...*, cit., p. 37.

³ LEO BATTISTA ALBERTI, *Della Pittura*, manuscrito de 1435, ed. latina *De Pictura*, Basilea, Bartholomew Westheimer, 1540, GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1550 (ed. aum. Florencia, Giunti, 1568). Sobre, en general, la literatura de vidas como modelo de actuación en España, véase KARIN HELLWIG, *op. cit.*, pp. 95 y ss., y sobre el *Arte de la Pintura* de Pacheco en particular, *ibidem*, pp. 103-104. Sobre el mantenimiento posterior de la importancia concedida a la inspiración social en precedentes históricos de honores recibidos por pintores, véanse JOSÉ RIELLO, «*Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)*». *Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura*, «*Anales de Historia del Arte*», 2005, n. 15, p. 192 y ss., y DAVID GARCÍA LÓPEZ, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Madrid, FUE, 2008, pp. 124 y ss. Como señala este último, un elemento interesante en Díaz del Valle es la estrecha relación que guardaban con el *Arte de la Pintura* de Pacheco las biografías de Rubens y Velázquez, que habían sido el corolario de la nobleza histórica de los pintores en aquel libro (p. 155). Por otro lado, aunque es difícil de probar, resulta sugerente la hipótesis propuesta por Hellwig sobre cómo la recolección de vidas ilustres de pintores por Lázaro Díaz del Valle pudo responder a una petición de Velázquez para avalar con estos argumentos su solicitud de reconocimiento del hábito de caballería (KARIN HELLWIG, *op. cit.*, p. 108). Véase también DAVID GARCÍA LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 119 y 129-130. Este mismo autor pone en evidencia la atención que mostró Díaz del Valle por la representación de artistas

mundo antiguo, repitiendo las anécdotas clásicas sobre Apeles, Zeuxis o Parrasio transmitidas por Plinio y otros autores. Por otro, y con más énfasis, Pacheco utilizó el ejemplo de varios pintores de su tiempo, que probablemente eran más útiles como modelo cercano a sus contemporáneos para representar las distintas facetas del nuevo modelo ideal de la profesión. Con este fin, como era habitual en los tratados, en el *Arte de la Pintura* se dedicaba un capítulo a «De las onras, i favores que an recebido los famosos Pintores de los grandes Príncipes, i Monarcas del mundo», que era seguido por otro similar y continuado por un último capítulo dedicado a los «nobles i santos que exercitaron la Pintura». Resultaba que estos privilegiados no sólo habían honrado a los profesores de pintura, sino «lo que es más, se onraron ellos de profesalla».¹ De manera particularmente interesante, en este texto, en sus fuentes, y en otros escritos similares, se enfatizaban las honras recibidas por los pintores como la principal manera de hacer visible la condición noble de la disciplina y de sus practicantes. Estas honras, ya fueran deferencias protocolarias, cargos cortesanos o signos como cadenas o anillos, eran justamente las señales que la propia literatura social de la época reclamaba, siguiendo a los clásicos, como la mejor manera de reconocer la nobleza.²

En primer lugar se hablaba brevemente de Apeles honrado por Alejandro, Leonardo estimado por los Medici, los Sforza y Francisco I de Francia, y Tiziano ennoblecido por los Habsburgo; tras ellos, ya se trataba extensamente a Miguel Ángel como arquetipo fundamental de la nueva definición humanista del artista basada en el genio. A lo largo de varias páginas Pacheco seleccionaba los fragmentos de la biografía canónica de Vasari para dibujar un «divino Micael Angel» disputado y favorecido por señores, reyes y papas gracias a su habilidad artística. Un elemento importante en la historia era que Miguel Ángel, procediendo de familia noble, había tenido que convencer a sus padres para practicar la pintura porque éstos, «por no conocer la calidad de este ejercicio les parecía indigno de la nobleza de su casa».³ Superado este prejuicio, su virtud en el oficio hizo que Lorenzo de Medici le acogiera en casa «en compañía de otros nobles cavalleros que le asistían», y de ahí pasó a ser reclamado por todas las cortes italianas, alcanzando «un grado de honor y estima [...] que parece increíble».⁴ Con el acento en la relevancia de la fama para la caracterización humanista de la nobleza, Pacheco

portando cadenas como signo de nobleza, una iconografía que debía de resultar bastante impactante dada la presencia de este objeto simbólico en el pensamiento coetáneo sobre la nobleza (pp. 151 y 189-197). Un reciente análisis de estos modelos clásicos en la imagen propia del arte español del siglo XVII, en JAVIER PORTÚS, *Catálogo de la exposición Metapintura*, cit., pp. 107 y ss.

¹ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 62 y ss. Igualmente, en VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, pp. 11r, 28r y ss., 97v y ss., 159r y ss. Sobre Lázaro Díaz del Valle, véase DAVID GARCÍA LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 124 y ss., y también, por ejemplo, GIAN PAOLO LOMAZZO, *op. cit.*, pp. 150 y ss.

² Véase ANTONIO URQUÍZAR HERRERA, *Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI*, «Ars Longa», 2014, n. 23, pp. 93-111.

³ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibidem*, p. 67. Hoy se piensa que el acogimiento de Miguel Ángel por los Medici se vio favorecido por el hecho de que el artista pertenecía a la amplia red familiar de la casa (WILLIAM E. WALLACE, *Passim: sculptors and sculptural patronage in and beyond Florence in the 15th century*, en *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, eds. Kathleen Wren Christian y David J. Drogin, Farnham, Ashgate, 2010).

dedicaba el siguiente capítulo a una narración extensísima del túmulo funerario de Miguel Ángel en Florencia. Siendo un monumento dedicado a honrar a un artista como «primer académico» a través de un programa basado en la exaltación de su ingenio para la arquitectura, la pintura, la escultura y la poesía, nos decía también Pacheco que «no an faltado hombres cuerdos, que lo an preferido al que hizo Sevilla a las [honras fúnebres] de Felipo Segundo, Rei de España».¹

Menos espectacular (y, por tanto, tratado más someramente), pero más cercano, era el ejemplo que se narraba a continuación, de las gracias que los reyes y nobles españoles habían concedido a diversos pintores: Fernando del Rincón, Tiziano, Alonso Berruguete, Diego de Urbina, Gaspar Becerra, Alonso Sánchez Coello, Juan Fernández de Navarrete, Bartolomé Carducho, Pellegrino Pellegrini, Luca Cambiasso, Lavinia Fontana, Antonio Corregio, Vincencio Carducho, José de Ribera, Romulo Cincinnato, Pedro Pablo Rubens y Diego Velázquez entre otros.

Rubens y Velázquez componían el núcleo del segundo capítulo que Pacheco dedicaba al asunto, y, tras el modelo pretérito de Miguel Ángel, ambos quedaban como la referencia contemporánea fundamental. Primero Rubens, que aparecía como un cortesano dedicado a la pintura. «Nacido en mucha nobleza i abundancia» en casa de un secretario de los príncipes de Flandes, su carrera quedaba como una sucesión de honores recibidos en las cortes de Flandes, Madrid y Londres. En esta última, por ejemplo, Carlos I de Inglaterra, «onrando su persona i conocida nobleza, estimando su diligencia, su talento en letras, i eminencia en la pintura, le armó tercera vez cavallero».² Velázquez, su yerno, cerraba el ciclo como figura modélica definitiva de los pintores ennoblecidos, que había sido capaz de ascender por su oficio desde un taller provincial hasta las cortes del Papa y del rey más poderoso del planeta, quien le estimó como a ningún otro pintor y acabó honrándole con numerosas mercedes y oficios cortesanos, «cosa que dessean muchos Cavalleros de Ábito». De manera más importante, cerraba Pacheco la narración indicando que Velázquez, en ese momento en la cúspide de su carrera, «mediante el cuidado i puntualidad con que procura aventajarse cada día en servir a su Magestad, esperamos el aumento i las mejoras en l'arte por quien lo a merecido, i en los favores i premios devidos a su buen ingenio, el cual empleado en otra facultad (sin duda alguna) no llegara a la altura en que oi se halla».³ Por ello, concluía también uno de los dos poemas que cerraban la semblanza: «Velázquez, que a tu mano / debe el afecto umano / crédito más que de Ombre».⁴ El oficio convertía al autor en un ser divino.

Por otro lado, hay que señalar también que en las fechas de redacción del *Arte de la Pintura* y en los años que siguieron hasta su muerte, Pacheco ofrecía una exposición parecida en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y*

¹ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 77. Sobre este mismo tema en Carducho, y en general sobre la recepción del monumento, véase JAVIER PORTÚS, *Painting and Poetry in "Diálogos de la Pintura"*, en *On Art and Painting...*, cit., pp. 77-79.

² FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 99-101.

³ *Ibidem*, p. 105. Sobre esta caracterización de Velázquez, véase KARIN HELLWIG, *op. cit.*, pp. 136 y ss.

⁴ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 109.

memorables varones, aunque en este caso con el interés añadido de remitirse únicamente al entorno local sevillano y de incluir artistas activos en el mercado. En esta colección de retratos en dibujo y letra aparecía en primer lugar el pintor cordobés Pablo Céspedes, quien era una referencia recurrente que informaba las ideas de Pacheco sobre cómo debían ser la pintura y el pintor de su tiempo. No habiendo gozado de un apartado dedicado a su biografía en el *Arte de la Pintura*, en ese otro texto recibía menciones continuas a su vida y su pensamiento. En el *Libro de descripción* aparecía representado como erudito humanista aficionado a la pintura y como modelo de eclesiástico, «racionero de la Santa Iglesia de Córdoba» e «hijo de nobles Padres», que practicaba la pintura (junto con la escultura y la arquitectura) por estar desde niño «inclinado» a ella, siendo así que descuidaba su hacienda y perdía mucho de su renta «por entretenerse en pintar».¹ Junto al racionero, Pacheco añadía los casos de los dos pintores más relevantes de la generación anterior del Renacimiento sevillano, Pedro de Campaña y Luis de Vargas, previendo asimismo una biografía del escultor Juan Martínez Montañés que al final no fue redactada. Desde el inicio de su biografía, Campaña era «esclarecido pintor» y un «insigne varón» procedente de Bruselas, ciudad que le había otorgado «claros e ilustres padres, vínculo i riquezas», es decir, un hombre noble por linaje y fortuna.² El texto proseguía con la explicación de sus obras que «ennoblecen» a Sevilla y de su habilidad con los pinceles, trufada con los tópicos biográficos clásicos de su servicio a reyes y nobles y sus virtudes personales, que alcanzaban algunas típicamente nobiliarias, como la templanza y la destreza con las armas. Por su parte, Luis de Vargas, además de «aver sido Luz de la Pintura, i padre digníssimo della» en Sevilla gracias a su participación de la manera italiana, quedaba perfilado como un hombre de «esclarecida virtud» y «devotíssimo», del que se destacaban anécdotas que ensalzaban sus valores piadosos como una marca de nobleza en conexión con la propia idea de la pintura y del «pintor Christiano» que tenía Pacheco.³ Esta misma devoción de Vargas aparecía igualmente resaltada en las breves referencias que se hacían a su persona en el *Arte de la Pintura*, justamente cuando se trataba de aquellos «nobles i santos que exercitaron la Pintura» que apuntamos antes. El arquetipo del pintor ideal quedaba redondeado mediante la elevación del espíritu inherente a la religión y la afición de los nobles, apartados del comercio económico que en realidad caracterizaba a la profesión.

LA CUESTIÓN DE LOS «BAXOS E IGNORANTES»

¿Podemos pensar que estos modelos eran representativos? Obviamente no lo fueron en el contexto español (ni, en puridad, en el italiano, pero ésta es otra

¹ FRANCISCO PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*, citado desde la edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, pp. 101 y 103. Sobre el retrato de Céspedes en el libro de retratos de Pacheco, véase BENITO NAVARRETE PRIETO, *Un nuevo dibujo de Francisco Pacheco para su libro de retratos. La efigie de Pablo de Céspedes en los Uffizi*, «Archivo Español de Arte», 2016, LXXXIX, 353, pp. 77-84. De manera general sobre esta obra, véase también MARTA P. CACHO CASAL, *op. cit.*

² FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 291.

³ *Ibidem*, pp. 297-299.

cuestión). La abundante información que poseemos hoy sobre la organización profesional de la pintura en España y Sevilla a comienzos del siglo xvii ofrece un panorama bien distinto de los modelos ideales seleccionados por Pacheco.¹ En términos generales, el grueso del oficio participaba de estructuras de producción gremiales, tenía un reconocimiento social propio de artesanos, y carecía de ambición intelectual y creativa. La mayor parte de estos pintores no pasaban de componer sus obras a partir de la copia de estampas y modelos de los grandes maestros, y raramente aportaban novedades de su propio caudal. En este contexto, Pacheco utilizaba estos arquetipos de artista noble y de ingenio como contramodelo positivo. Así lo explicitaba ya en las primeras líneas del prólogo del *Arte de la Pintura*:

¿a quién no hace lástima ver una Arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en olvido en España? Que en otras naciones tanto se precieron y se precian ilustres varones de honrarla y celebrarla y particularmente en Italia hasta escribir las vidas de los que la exercitaron y que sola nuestra nación carezca deste loable empleo culpa es de la mayor parte de los que tratan della, que la tienen reducida sólo a la mayor ganancia, sin aspirar al glorioso fin que ella promete.²

Este lamento no era especialmente novedoso. Como ha indicado Karin Hellwig, otros muchos autores lo habían explicitado, comenzando por la queja de Pablo de Céspedes sobre la falta de invención entre sus compañeros españoles.³ Antes, Francisco de Holanda o Juan de Arfe también habían emitido opiniones negativas sobre la pintura nacional.⁴ La novedad estribaba en que, según Pacheco, el hecho de que la disciplina no fuera suficientemente considerada en España no guardaba únicamente relación con la habilidad de los pintores con el pincel o con la puesta al día de su estilo, sino con que estos artífices redujeran el oficio de la pintura a una cuestión de simple rendimiento económico sin tener en cuenta, como pedía Céspedes, la invención. Por ello entendía que el objetivo de su tratado debía ser encaminar a los pintores españoles hacia el estudio y las ciencias como vía para alcanzar un nuevo modelo profesional, basado en la demostración personal del ingenio. Pacheco admitía, y así lo expresaba en el capítulo dedicado a la nobleza de la pintura y su utilidad, que «de la calidad de los artífices, recibe la pintura su mayor o menor ornamento».⁵ En una derivación de la teoría social coetánea

¹ Véase ARSENIO MORENO MENDOZA, *op. cit.*

² El prólogo manuscrito de Pacheco no fue publicado en la impresión de 1649; véase en la edición citada de 1990, p. 66.

³ KARIN HELLWIG, *op. cit.*, pp. 80 y ss.

⁴ Según opinaba Juan de Arfe en 1585, Alonso Berruguete y Gaspar Becerra «desterraron la barbaridad que en España avía, dando nueva luz a otras abidades que después sucedieron y suceden». Cuarenta años antes, en 1548, Francisco de Holanda se quejaba en parecidos términos de esas “barbaridades” a las que aludía Arfe: «De una cosa es infamada España, y es que ni en Castilla ni en Portugal no conocen a la pintura, ni hacen buena pintura, ni tiene su honra la pintura: y yo he venido de Italia poco tiempo ha, trayendo los ojos llenos de la altura de su merecimiento, y los oídos de sus alabanzas» (JUAN DE ARFE, *Varia Commensuración para la esculptura y architectura*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585, libro II, p. 2v). Véase FRANCISCO DE HOLANDA, *De la pintura antigua* [1548], trad. Manuel Denis, citado desde la edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Jaime Ratés, 1921, libro II, prólogo, p. 141.

⁵ Libro I, Cap. x: «De las diferentes maneras de nobleza que acompañan a la pintura y de

tomada de Gabriele Paleotti, Pacheco pensaba que esto era así por lo que atañía a la reputación de nobleza de los individuos que practicaban la pintura (nobleza extrínseca) y por su grado de participación del modelo de pintura noble que él defendía, basada en una concepción erudita en relación con la poesía y la religión (nobleza intrínseca).¹ A continuación de estas noblezas «políticas» venía la nobleza «Christiana», que atañía igualmente a la pintura.²

Por un lado estaba la cuestión de los artistas «imperitos», a los que se refería en diversos momentos de su tratado al comentar la falta de habilidad de alguna técnica concreta.³ Por otro lado estaba el problema, aún más candente, de la separación de los «sujetos doctos y excelentes» de los «autores baxos e ignorantes». La nobleza del oficio dependía de esta última distinción.

LOS TRES ESTADOS Y LA CUESTIÓN DE LA EDUCACIÓN DEL INGENIO

El último capítulo del libro primero del *Arte de la Pintura* cerraba el discurso sobre las grandezas de la disciplina con una explicación de los «tres estados de pintores, que comienzan, median y llegan al fin».⁴ A mi entender esta cuestión, que es fundamental para comprender las ideas de Pacheco sobre la profesión de pintor, debe enfocarse desde el concepto de *ingenio*, concepto fundamental en el pensamiento del momento, en conexión con las investigaciones que están llevando a cabo el grupo liderado por Alexander Marr y de manera particular José Ramón Marcaida relativamente al Siglo de Oro español.⁵

Bonaventura Bassegoda ya indicó en su momento que Pacheco construyó este apartado sobre los estados con un discurso personal que, en efecto, resulta bastante original dentro de la literatura artística española del momento, aunque es cierto que esta elaboración guarda cierta relación con ideas que flotan en la teoría italiana y que se encuentran entre los autores que cita Pacheco, como Leonardo y Armenini, así como con el pensamiento de Pablo de Cés-

la utilidad universal que trae». Pacheco seguía una historia procedente de Cicerón según la cual la agricultura perdió su consideración social en Roma cuando pasaron a desempeñarla los plebeyos (FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 128).

¹ *Ibidem*, pp. 128 y ss. Como indica Bassegoda en su edición (pp. 235 y ss.), Pacheco tomó estos conceptos del tratado de Gabriele Paleotti. Paleotti también mostraba preocupación por la nobleza de la pintura, que relacionaba con su función religiosa (GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bolonia, 1582, pp. 21r y ss. y 24r). Otro empleo de esta clasificación en VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, p. 33r. Sobre los tipos de nobleza de la pintura en Carducho, véase MACARENA MORALEJO, *Zuccari and the Carduchos*, en *On Art and Painting...*, *cit.*, p. 210.

² FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 130.

³ Por ejemplo, al comentar la falta de proporción en el dibujo anatómico de muchos pintores, o la incapacidad de otros pintores para trabajar con la luz y el color en el tratamiento verista de las texturas del cuerpo humano, a la manera de Leonardo o de la pintura de manchas de Tiziano (FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 6 y 10).

⁴ Libro I, Cap. XII (*ibidem*, pp. 156-167); más menciones a estos estados en *ibidem*, p. 333.

⁵ Sobre este proyecto de investigación de la Universidad de Cambridge véase <http://www.crash.cam.ac.uk/programmes/genius-before-romanticism>. Entre otros trabajos, tienen en camino un libro dirigido por Alexander Marr y otros, que es resultado del seminario *Word histories of ingenuity in Early Modernity*, en http://www.crash.cam.ac.uk/assets/general/Programme_withcover.pdf; José Ramón Marcaida tiene en preparación trabajos sobre el ingenio en Velázquez y en la tratadística española del periodo.

pedes, siempre presente en el *Arte de la Pintura*, y con el mismo tratado de Carducho.¹

De Leonardo tomaba Pacheco la idea de que el estudio de la pintura es una progresión en la que intervienen el estudio de la teoría y la práctica en la imitación de los «valientes». ² Armenini, a quien tuvo más presente, le resultaba especialmente útil porque hablaba de algunas de sus preocupaciones principales; de hecho, ambos tratados están estructurados de manera similar en torno a la nobleza de la pintura, los modelos de pintores, la técnica, los principios y las reglas, y la iconografía en función del decoro y el contexto. Justamente, el proemio del tratado de Armenini contemplaba la cuestión de la educación del pintor como separación entre los distintos tipos de pintores y clave en la alimentación del ingenio, con el fin de que «voi giovani possiate inanimarvi alle fatiche, che già saran rese men dure, e noiose, e con piacevol studio essercitandovi riuscire eguali di riputatione, & honore à quegli huomini grandi, i quali son stati al mondo, e tuttavia sono così chiari, & famosi». Esta formación, además, preveía una gradualidad con distintos pasos, en la que podía distinguirse, como hemos visto que haría Pacheco, al «grosso & ignorante» de los «eccellenti Pittori». ³ Probablemente no sea casual que el título de este apartado, «A' gli studiosi della pittura», coincidiera también con el que más tarde utilizara Pacheco para su opúsculo antes comentado de 1622. Más adelante, el resto del tratado de Armenini contenía recurrentes referencias a la importancia del estudio y el ingenio, aunque, a diferencia de Pacheco, en ocasiones subrayaba más la importancia del ingenio natural en el proceso de formación. ⁴

Por su parte, Céspedes fue el principal enlace personal de Pacheco con Italia y un referente recurrente en su teoría del arte. Los textos del tratado de Pacheco que reflexionaban sobre la naturaleza de la disciplina están cuajados de citas del *Poema de la pintura* del racionero cordobés, que con frecuencia son, además, el punto inicial de las reflexiones de Pacheco. Estas citas aparecían igualmente en el apartado sobre los estados, cuya doctrina estaba apoyada (por no decir esbozada) en los fragmentos reproducidos, donde se conminaba al pintor a «poco a poco conquistando, / procura un orden, por el cual seguro / por sus términos

¹ Véase la citada edición de Pacheco de 1990, pp. 265-266. Por otro lado, Fallay d'Este indicó primeramente en su edición crítica que el esquema procede de los «trois états» de la mística, aunque en su estudio posterior no abundó sobre el tema. Sobre esta propuesta, Bassegoda señalaba que hay un parecido en la nomenclatura, pero no en el contenido: falta, por ejemplo, la noción de raptó o gracia que permite el paso al tercer estado en la mística. En mi opinión, Bassegoda está en lo cierto, y, como puede verse más adelante, las fuentes de Pacheco sobre este asunto están en el campo artístico (LAURIANE FALLAY D'ESTE, *L'Art de la peinture*, cit., p. 141, y *L'Art de la Peinture: Peinture et théorie...*, cit., pp. 435 y ss.).

² Disentía, sin embargo, Pacheco de Leonardo en cuanto a la conveniencia de comenzar por teoría o por práctica (FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 156). Sobre el acceso de Pacheco a los textos de Leonardo, véase la citada edición de Pacheco de 1990, pp. 33 y 267.

³ GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *op. cit.*, pp. 2 y 6-8.

⁴ Véase, por ejemplo, GIOVANNI BATTISTA ARMENINI, *op. cit.*, pp. 37, 59 y ss., y 206 y ss. Referencias a la importancia del ingenio natural, por ejemplo en pp. 44 y ss., matizadas con una indicación sobre cómo cualquier ingenio mínimo era susceptible de mejora a través de la educación.

vayas caminando», y se le hablaba de un «primer grado» y de un «perfecto estado».¹

Con todo, la semejanza más clara, no reconocida en este caso por Pacheco, es la que procede del contraste de los tres estados de Pacheco con las tres especies de pintura, «práctica operativa», «práctica regular o preceptiva» y «práctica regular y científica», que Vincencio Carducho acababa de establecer y publicar en su tratado de 1633, modificando, entre otras, las propuestas de Gian Paolo Lomazzo sobre la pintura «teorica e prattica» y Federico Zuccari sobre el «disegno speculativo» y el «prattico».² Como indicó Calvo Serraller, la distinción de Zuccari contemplaba ya distintos grados de perfección que pudieron inspirar a Carducho.³ Desde ahí, su escala, como la posterior de Pacheco, era también ascendente e igualmente basada en la educación del ingenio a través de la práctica y la teoría, y en la que la tensión entre inventiva, imitación y copia jugaba un importante papel. Igualmente, Carducho hablaba también de un «perfecto pintor», que era aquél que dominaba los preceptos y las ciencias.⁴ La propuesta de este camino gradual en tres estados tuvo largo recorrido en el tiempo, llegando hasta Antonio Palomino.⁵ En cualquier caso, que estas ideas generales sobre la distinción de los artistas en niveles andaban bien extendidas nos lo muestra, por ejemplo, fuera del campo de la pintura, la diferenciación que hacía Sebastiano Serlio entre los arquitectos «subtiles y elevados ingenios», y los «medianos», que necesitaban copiar los modelos que él ofrecía en sus libros de modelos estampa-

¹ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 157-158. El *Poema de la pintura* de Céspedes nos ha llegado, salvo algún breve texto más, en los fragmentos reproducidos por Pacheco; una edición crítica del texto en *Escritos de Pablo de Céspedes*, cit., pp. 373 y ss. La doctrina sobre la educación progresiva de los pintores, cuya relación con Pacheco es reconocida por Rubio Lapaz y Moreno en *ibidem*, pp. 378-379. Véase también LAURIANE FALLAY D'ESTE, *L'Art de la Peinture: Peinture et théorie...*, cit., p. 435.

² VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, pp. 39v-40v. Sobre la relación conflictiva entre Pacheco y el tratado de Carducho, véase la citada edición de Pacheco de 1990, p. 44. La importancia que Carducho concedía igualmente a la educación en el modelado del ingenio queda patente en su conocida indignación frente a los que seguían a Caravaggio careciendo de la fuerza única de su ingenio natural para compensar la falta de estudios de la preceptiva: «Quién pintó jamás y llegó a hazer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerça de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitava con tanta admiración?» (VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, pp. 89r-89v). Véase FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Introducción*, cit., p. xvii, y sobre las tres especies de pintura, con notas sobre la relación con Lomazzo y Zuccari, *ibidem*, pp. lxxxiii y ss., 18-19, 154 y ss. Véanse de GIAN PAOLO LOMAZZO, *Tratatto dell'Arte de la pittura*, Milán, Paolo Gottardo, 1584, pp. 28-32, e *Idea del tempio della pittura*, cit., pp. 32-33, y FEDERICO ZUCCARI, *L'Idea de' pittori, scultori et architetti*, Turín, Agostino Disserolio, 1607, pp. 15 y ss. La relación entre estos conceptos de Zuccari y el pensamiento de Céspedes también ha sido señalada por LAURIANE FALLAY D'ESTE, *L'Art de la Peinture: Peinture et théorie...*, cit., pp. 330-331. En general sobre Zuccari y España y sobre Zuccari y Carducho veáanse los trabajos de MACARENA MORALEJO, entre ellos el ya citado, pp. 205-221.

³ En la citada edición de *Diálogos de la pintura* de Calvo Serraller, p. 155, nota 447, p. 157, nota 451 y ss.

⁴ VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, p. 71v.

⁵ Es interesante que más tarde Antonio Palomino repitiese el esquema, dando a entender que los problemas de la pintura española eran parecidos a finales del Antiguo Régimen. Véase CRISTÓBAL BELDA, *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pp. 57 y ss., 82 y ss.

dos.¹ El mismo Pacheco, en otro apartado del *Arte de la Pintura*, dejaba claro que la «diferencia» entre los pintores se debía a «ingenio», «suficiencia», «invención» y «sugeto en que se ocupan».² Las copias, decía Pacheco en el manuscrito del *Arte de la Pintura*, eran «de menor ingenio», para después tachar esta frase él mismo o su corrector y dejarla en el impreso como «de ningún ingenio».³

Bonaventura Bassegoda se extrañaba de que este apartado sobre los estados se encontrara ubicado en el libro primero y no más adelante, una vez que se hubieran explicado las partes, recursos y técnicas de la pintura. Esta apreciación es lógica al considerar la preocupación del texto de Pacheco por la técnica y el estilo. Sin embargo, si se atiende también a las implicaciones que esta doctrina sobre los tres estados adquiere al ponerla en relación con el estatuto profesional de los pintores y la pintura, es más fácil entender que Pacheco ubicara el apartado en el contexto teórico del primer libro, centrado en la nobleza de la disciplina. En este énfasis en las implicaciones sociales del esquema, Pacheco se diferenciaba de sus fuentes. Las «onras i favores», decía Pacheco en otro epígrafe anterior, «no las alcançan los ordinarios pintores, aunque sean ricos: por ser premios devidos a los estudios».⁴

La idea fundamental de esta doctrina es que la profesión de la pintura comprende tres estados: «de principiantes, aprovechados o perfectos».⁵ Parece entenderse, además, que tal jerarquía puede interpretarse como una secuencia de niveles en una escala ascendente (probablemente parafraseando a Céspedes, Pacheco hablaba también de «camino» o «grados»), cuyo alcance estaba determinado por las condiciones y el esfuerzo de los pintores, de manera que el primero, el de los principiantes, era el grupo más numeroso; más reducido resultaba el de los aprovechados, y reservado sólo a unos pocos quedaba, finalmente, el de los perfectos.

«Principiantes» eran aquéllos que ejercitaban su mano en la copia de las obras de los grandes maestros para aprender el dibujo y la perspectiva a través de la imitación de sus composiciones, pero «también pertenecen a este estado todos los que o debuxando, o pintando de colores están siempre pendientes de las cosas ajenas, sin acaudalar para sí cosa alguna».⁶ Por el contrario, «enriquecida la memoria, i llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación a criado, camina delante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan». Éstos eran ya capaces de tomar motivos de distintos maestros y de mezclarlos, haciendo uso de su ingenio para componer historias que incluso podían parecer

¹ SEBASTIANO SERLIO, *Libro quarto de architectura de Sebastián Serlio boloñés*, trad. Francisco de Villalpando, Toledo, Juan de Ayala, 1552, p. 4.

² FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 128.

³ FRANCISCO PACHECO, *Tratado de la Pintura en tres libros, por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla*, Instituto de Valencia de don Juan, Ms., sig. 26-IV-24, p. 35r. Sobre el manuscrito y sus correcciones véase BONAVENTURA BASSEGODA, *Introducción*, cit., pp. 43 y ss.

⁴ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Una interesante aplicación de esta clasificación al propio Pacheco, quien quedaría justamente encuadrado en el segundo estado, en BONAVENTURA BASSEGODA, *Pacheco y Velázquez*, en *Catálogo de la exposición Velázquez y Sevilla. Estudios*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, p. 128.

⁶ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 159.

propias. Sin embargo, también aquí «muchísimos en grande opinión de Maestros no pasan deste camino, i se contentan con saberlo encubrir, i duermen descuidados de muchas invenciones [...]. No se condena en ninguna manera el seguir este camino, i exercitarse en él mucho tiempo, mientras un ombre no se halla con el suficiente caudal, condénase empero, la negligencia, en no aspirar a lo mejor, i más perfeto los que tienen lindo natural. I gallardo espíritu de pintor».¹ Finalmente estaba quien, tras haber pasado por lo grados anteriores, «llega al tercero de perfetos, donde con propio caudal se viene a inventar, i disponer la figura o historia que se les pide; con la manera, o modo, a que se an aficionado, i seguido».²

La clave para la lectura social de los estados, un asunto que a primera vista parecía eminentemente técnico, reside en su relación con el ingenio, elemento que resulta determinante para la distinción entre estos niveles y para la idea general de la pintura y del autor que tenía Pacheco. La invención, que es un elemento clave en la escala y la primera de las «cuatro partes» de la pintura «perfeta i excelente», decía el propio Pacheco que «procede de buen ingenio», al que se suma el estudio.³ Como ha señalado Alexander Marr, el modelo fundamental para la formulación del pintor ingenioso estaba en Gian Paolo Lomazzo, quien apuntaba al ingenio como el fundamento de la buena pintura y explicaba la idea de la relación entre los diferentes modelos de los pintores, su educación y su ingenio.⁴ Para Pacheco, aunque no citase a Lomazzo en su explicación de los tres estados, el ingenio se entendía a la manera de este pintor, y, en términos generales, podemos decir que para él el oficio del pintor era liberal si éste podía demostrar ser hombre de ingenio. Son frecuentes sus comentarios relacionando ingenio y liberalidad del arte, como cuando indica que el ingenio conviene más a las artes liberales que a las mecánicas porque éstas dependen de «la excelencia del entendimiento, la viveza del ingenio»; o como cuando antepone el ingenio de la pintura al esfuerzo físico de la escultura para demostrar su mayor nobleza.⁵ En un cierto modo el ingenio era también la forma de superar las servidumbres económicas del comercio, como cuando sostiene que para la perfección de la obra es más importante el ingenio que la riqueza de los materiales.⁶ Este argumento coincidía con los argumentos jurídicos que en aquellos mismos años resolvieron la nobleza de la pintura en el contexto de los pleitos fiscales, donde se determinaba que la materia de la pintura era la locación, es decir, el alquiler del ingenio, y no la compraventa de bienes.⁷ Esto encajaba también con el modelo ideal de pintor de ingenio, desinteresado del dinero, que Pacheco había dibujado en el retrato de su amigo Pablo de Céspedes. Finalmente, para Pacheco las honras que recibían los pintores se debían también a su ingenio. Hablando de Rubens, arquetipo máximo

¹ *Ibidem*, pp. 159-160.

² *Ibidem*, pp. 162-163.

³ *Ibidem*, pp. 169-170. Sobre la invención en general véanse en Pacheco los primeros capítulos del libro segundo.

⁴ GIAN PAOLO LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, cit., pp. 10, 11, 33, 59, entre otras. Véase ALEXANDER MARR, *Pregnant Wit: Ingegno in Renaissance England*, «British Art Studies», 2015, n. 1, s.p., en <http://britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-1/pregnant-wit>.

⁵ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 25 y 51.

⁶ *Ibidem*, p. 26.

⁷ Véase JULIÁN GÁLLEGO, *op. cit.*, pp. 21 y ss.

del reconocimiento cortesano, nombrado caballero por tres soberanos, Pacheco decía explícitamente que «sobre todos los talentos deste insigne pintor, quien le engrandece, quien le acredita, quien le inclina a los Reyes, i grandes Principes a levantar a porfía a tan ilustre sugeto es la grandeza, hermosa, i caudal de su ingenio, que resplandece en sus pinturas».¹ Menciones similares al ingenio pueden encontrarse en sus narraciones sobre Miguel Ángel y Velázquez, a quien Pacheco, «después de cinco años de educación i enseñanza casé con mi hija, movido de su virtud, limpieza [de sangre], i buenas partes [de su linaje]; i de las esperanças de su natural, u grande ingenio».² Las expectativas que creaba ese ingenio seguramente eran tanto artísticas como sociales, como revelaba igualmente la cita antes comentada sobre el acierto de que Velázquez hubiera dedicado su ingenio a la pintura como mejor medio para su ascenso en la corte.³

Es interesante que el término ingenio no aparezca mencionado en este apartado de los estados hasta la explicación del segundo grado, donde encuentra su primer uso en un contexto relativo al aprendizaje: «enriquecida la memoria, i llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación a criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan».⁴ Con ello Pacheco optaba por una concepción del ingenio muy particular, como una cualidad moldeable que podía mejorar con la formación.

De entrada, tanto en su formulación clásica (Quintiliano, Cicerón) como en el pensamiento del momento el *ingenio* era una virtud moral de orden natural.⁵ En las distintas ediciones del vocabulario español-latino de Antonio de Nebrija «ingenium» encontraba equivalencia en «ingenio» o incluso en «ingenio natural», con el significado de «fuerça natural» y de «naturaleza o ingenio natural». Esta idea de su condición innata se mantenía en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias, que lo aplicaba a «todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones, y engaños».⁶ La reformulación

¹ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 101.

² *Ibidem*. A propósito de estas palabras, también pueden recordarse aquí los conocidos comentarios de Rodrigo Caro sobre la casa de Pacheco como «academia ordinaria de los más cultos ingenios de Sevilla y forasteros», convertidos por Antonio Palomino en «cárcel dorada del arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla» (véanse BONAVENTURA BASSGODA, *Introducción*, cit., pp. 20-21, y LUIS MÉNDEZ, *Velázquez y la cultura sevillana*, cit., pp. 78 y ss.).

³ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 105.

⁴ *Ibidem*, p. 159.

⁵ Sobre la oposición en Quintiliano entre *ingenium* natural y *ars* adquirida, véase LUIS RAMOS-ALARCÓN, *El concepto de "ingenium" en la obra de Spinoza*, Universidad de Salamanca, Tesis Doctoral, 2008, p. 65. Sobre la aparición en el pensamiento italiano moderno de la influencia de la educación sobre el orden natural del ingenio, véase ANDRÉS VÉLEZ POSADA, *Irradiaciones del ingenium. Representaciones cosmológicas y poder generativo de la naturaleza durante el Renacimiento*, «Co-herencia», 12, 2016, n. 23, p. 252. Un acercamiento sistemático a la historia del término, en el libro en preparación antes comentado dirigido por Alexander Marr.

⁶ ANTONIO DE NEBRIJA, *Dictionario latino hispanicum*, Salamanca, Juan de Porras, 1492, p. 80r, ANTONIO DE NEBRIJA, *Aelii Antonii Dictionarium Latino hispanicum et viceversa Hispanico Latinum*, Amberes, Viuda y herederos de Ioannis Steelsii, 1560, s.p., y SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, p. 504v. Para un análisis lexicográfico detallado de este asunto, véase el volumen de próxima aparición editado por Alexander Marr y otros.

humanista del término expandió y modificó su significado clásico, sobre todo en el campo de la literatura artística. Así, por ejemplo, este origen natural que aparecía en las fuentes y en Nebrija ha sido interpretado por Alexander Marr como una de las claves de la recepción del concepto en la literatura artística inglesa, que utilizaba la espontaneidad y la capacidad del ingenio para operar más allá de la educación y las reglas como uno de los sustentos de la consideración liberal de las artes.¹

Pero al mismo tiempo, aplicado también a la pintura, el ingenio era susceptible de ser mejorable mediante la educación en el oficio. Otros, como Carducho, lo expresaban de manera similar, pues «la delgadeza del ingenio vuela y se adelanta con la industria y el trabajo». Para Pacheco, como indicara en la descripción del túmulo de Miguel Ángel, la ignorancia era la «enemiga mortal del ingenio».² A este respecto resulta iluminadora la interpretación que dan Fernando Marías y José Riello de la publicación anticipada que Pacheco realizó del capítulo XII del libro II del *Arte de la Pintura* en un folleto editado hacia 1614, del que se conocen varias versiones.³ Según estos autores, el texto estaría íntimamente relacionado con la visita de Pacheco al taller del Greco en 1611 y con su deseo de demostrar la necesidad del aprendizaje, el estudio y el cumplimiento de las reglas para convertir la pintura en un arte, en oposición a la concepción más innata y libre de la práctica preconizada por el cretense.

Ha de entenderse que estas reglas que necesitan de un aprendizaje eran también sustento de la nobleza de la pintura: «el proceder con reglas i preceptos infalibles [...] por él se llama la Pintura, i es Arte liberal».⁴ Además, como hemos dicho, para Pacheco el necesario cumplimiento de estos preceptos se extendía al campo religioso: «mejor se ennoblecerá la Pintura exercitada con la regla Cristiana».⁵

Según Pacheco, Carducho y las fuentes literarias de ambos, esa educación del ingenio atañía fundamentalmente a la interpretación docta de la pintura como práctica “científica”, a la inventiva que sustentaba esta virtud y a la conexión con la poesía y las restantes artes liberales.⁶ El modelo quedaba fijado por Pacheco

¹ ALEXANDER MARR, *loc. cit.*, s.p. Sobre su relación con la también espontánea *sprezzatura* en su recepción francesa, véase FIORELLA DI STEFANO, *Ingegno et Sprezzatura du Cortegiano dans la traduction de l'Abbé Duhamel (1690)*, en *Traduire en français à l'âge classique. Génie national et Génie des langues*, ed. Yen-Mai Tran-Gervat, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 139-151.

² VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, p. 23r, FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 82. Otras referencias similares, por ejemplo en pp. 140 y 174 y ss.

³ FERNANDO MARÍAS, JOSÉ RIELLO, *La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco*, en *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, eds. Nuria Rodríguez Ortega y Miguel Taín Guzmán, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pp. 63-76.

⁴ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, p. 239.

⁵ *Ibidem*, p. 131.

⁶ Entre las frecuentes menciones a esta conexión con la poesía y las letras en general, véanse páginas dedicadas a la invención por ejemplo en FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 174 y ss. Véase también LAURIANE FALLAY D'ESTE, *L'Art de la peinture*, cit., pp. 26 y ss. Véase igualmente VINCENCIO CARDUCHO, *op. cit.*, pp. 30r, 77r y otras. Un acercamiento general a la cuestión de la educación libresca (lectura y acceso a las fuentes) y la posición social del oficio, en *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, eds. Heiko Damm, Michael Thimann y Claus Zittel, Leiden, Brill, 2013.

en el concepto de «Pintor erudito».¹ El cambio respecto al ingenio predominantemente natural era fundamental para las expectativas sociales del oficio, que mejoraban ciertamente si el ingenio, como las virtudes caballerescas, dependía al tiempo del nacimiento y del empeño personal.² La pregunta latente que encerraba la adaptación humanista del «si modo ingenui sunt» clásico, es decir, si la pintura era un oficio reservado a los libres de nacimiento o si la práctica de la pintura podía ennoblecer por sí misma, independientemente del origen familiar, quedaba resuelta con la afirmación del ingenio como la vía para garantizar la ingenuidad a través del ascenso en la escala de los tres estados de la pintura.³ Cualquier pintor podía aspirar entonces a ser noble si cultivaba la formación de su ingenio. No en vano, una vez que los libros segundo y tercero del *Arte de la Pintura* habían enumerado largamente todas las reglas de la disciplina, volvía Pacheco en el capítulo décimo del último a tratar la nobleza, como si ésta rematara el cumplimiento de tales bases teóricas.⁴ Éste era el valor de los distintos arquetipos que ofrecía el *Arte de la Pintura*: los que llegaban al tercer nivel tenían una práctica del oficio reconocible como arte liberal y eran considerados nobles, como les había ocurrido a Velázquez, Rubens, Miguel Ángel, Céspedes, Campaña, Vargas, etc. En este tercer grado coincidían la nobleza extrínseca y la intrínseca (la reputación de estos individuos y la calidad del oficio), que se conectaba igualmente con la cristiana. Junto con el fin religioso, que se da por sentado, la educación de los pintores en la comprensión erudita del oficio, la autoría personal y la inventiva en la composición, es decir, el modelo de pintor de ingenio encarnado en Velázquez, era el camino que conducía a la aceptación de la nobleza final del oficio.⁵

¹ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 444 y ss. Véase también LAURIANE FALLAY D'ESTE, *L'Art de la Peinture: Peinture et théorie...*, cit., pp. 426 y ss.

² Una introducción al debate sobre sangre y virtudes en España en ADOLFO CARRASCO, *Herencia y virtud. Interpretaciones e imágenes de lo nobiliario en la segunda mitad del siglo XVI*, en *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Madrid, El Viso, 1998, IV, p. 247.

³ Un elemento interesante en la recepción inglesa del ingenio y la ingenuidad es que en ocasiones se hacía un uso relacionado de los términos *ingenious* e *ingenuous* (ALEXANDER MARR, *loc. cit.*, s.p.).

⁴ FRANCISCO PACHECO, *op. cit.*, pp. 459 y ss.

⁵ Otra cosa distinta es que, como ha señalado Bassegoda, haya que matizar después la erudición y las relaciones literarias de Velázquez (véanse las notas de Bonaventura Bassegoda en su citada edición de 1990, pp. 137-138). Sobre la relación de Velázquez y Pacheco, entre la abundantísima bibliografía pueden verse también LUIS MÉNDEZ, *Velázquez y la cultura sevillana*, cit., y AGUSTÍN BUSTAMANTE, FERNANDO MARÍAS, *Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla*, en *Catálogo de la exposición Velázquez...*, cit., pp. 141-157.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Maggio 2017

(CZ 2 · FG 3)

