

XV
CONGRÉS
NACIONAL
d'HISTORIA
de l'ART
(CEHA)

modelos, intercambios i recepció
artística (de las rutas marítimas
medievales en Xix-XV)

XV
CONGRESO
NACIONAL
de HISTORIA
del ARTE
(CEHA)

modelos, intercambios y
recepción artística (de las rutas
marítimas e la navegación medieval)

Palma, octubre de 2004

MODELOS, INTERCAMBIOS Y RECEPCIÓN ARTÍSTICA

(DE LAS RUTAS MARÍTIMAS A LA NAVEGACIÓN EN RED)

Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004

Vol. 1

© DEL TEXT: ELS AUTORS.

© DE L'EDICIÓ: Universitat de les Illes Balears, 2008.

EDICIÓ: Universitat de les Illes Balears. Edicions UIB. Cas Jai.
Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears).

IMPRESSIÓ: Gràfiques Planisi. Palma (Illes Balears).

DISSENY DE LA COBERTA: Jaume Falconer.

DISSENY I MAQUETACIÓ: Susana Cardona.

ISBN (Obra Completa): 978-84-8384-060-3

(Volum 1): 978-84-8384-061-0

(Volum 2): 978-84-8384-062-7

DL: PM 1741-2008

Imprès a Espanya/Printed in Spain

Observació: En conjunt s'ha respectat l'original dels autors, ja que les normes de publicació, indicades en el seu moment, no sempre s'han observat.

MODELOS Y PRINCIPIOS. CANALES DE DIFUSIÓN DEL ARTE EN LA EDAD MODERNA Y TRANSFORMACIONES EN LA RECEPCIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Antonio Urquizar Herrera
Universidad de Córdoba

La expansión por Europa de las ideas y las formas del Renacimiento es uno de los procesos de difusión artística que mejor ha sido estudiado. Acertadamente, se han señalado tanto los nexos de unión espacial, como las numerosas diferencias regionales que separan los distintos *renacimientos*. Y hoy parece claro que tal variedad responde, por un lado, a las necesidades, recursos e intereses de cada espacio concreto, y por otro a los repertorios que hasta allí llegaron. En nuestra tesis doctoral nos centramos en uno de los aspectos del proceso, tratando de explicar las transformaciones que un Renacimiento local había efectuado sobre el modelo italiano a partir de sus necesidades particulares¹. Y ahora, en este nuevo trabajo, nos interesa analizar específicamente la incidencia que tuvieron los canales de difusión en la conformación regional de los distintos *renacimientos*. Pensamos que la diferente naturaleza de tales canales –polarizados en unos espacios dedicados a la exposición de principios frente a otros reservados a la muestra de modelos– también jugó un papel decisivo en las transformaciones periféricas del Renacimiento.

Entendiendo, eso sí, de forma simplificada, a los principios como el conjunto de reglas y esquemas teóricos que dirigen la construcción artística y su recreación y uso por parte del espectador; y a los modelos como el repertorio de recursos y patrones que se ofrecen o toman para la práctica artística siendo una fuente acabada, instantánea y falta de reflexión en su transposición.

OBRAS DE ARTE, PRODUCTORES, PROMOTORES, PÚBLICO Y EXPERIENCIA ARTÍSTICA: NOTAS TEÓRICAS

Pensamos, también, que esta diferenciación entre principios y modelos ha de ser entendida desde la asunción de una noción de obra de arte fundamentada en una naturaleza particularmente compleja; que comprende tanto a las formas materiales y estéticas a través de las que se expresa un concepto –esa *idea* de la tratadística del manierismo–, como a los usos, experiencias y percepciones que se obtengan de ese objeto y de los conceptos que por él se expresen, o en él se reconozcan².

Esta doble naturaleza de la obra de arte, segmentada en una recreación que

¹ Urquizar Herrera, Antonio (2001): *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Universidad de Córdoba, Córdoba.

² Sin que esto quiera decir, claro está, que tengamos que identificar directamente a formas con modelos e ideas con principios. De forma general podemos relacionar a los modelos con las formas de los objetos artísticos, y a los principios con las ideas que les otorgan sentido. Pero esta identificación no siempre puede establecerse de forma directa. En muchos casos será así, pero no siempre. Los modelos también pueden ser ideológicos, y los principios igualmente estéticos.

parte de los sentidos para llegar al intelecto, provoca que el reconocimiento de cualquier obra a la que se acerquen artista o público corra el riesgo de ser incompleto. El contacto con las formas no contiene obligatoriamente toda la información necesaria para la reconstrucción total de la obra. La percepción del objeto ha de ser completada por un conjunto de referencias más amplio. Y sólo con ellas podrá restablecerse el entramado de ideas y actitudes que componen una determinada experiencia ante tal objeto: la experiencia que, en definitiva, convierte a la materia y las formas en una obra de arte.

Sin embargo, la falta de coordinación en el reconocimiento de ideas y formas materiales es una constante que se repite a poco que varíemos las coordenadas de espacio y tiempo en que es recibido un mismo objeto artístico. E incluso aparece con insistencia notable en un mismo tiempo en cuanto cambiamos por otros a los receptores originales de la obra, o nos trasladamos en el abanico de niveles de lectura que muchas obras buscan desde su configuración original. Por eso, cuando se habla de recepción, parece claro que las formas y las ideas han de viajar unidas en el mismo paquete si se busca una difusión correcta. Pero esto no quiere decir que siempre sea así. Es más, casi nunca ocurre de esta manera. Como ya apuntamos antes, lo más habitual es que la recepción periférica se base en la separación de estos ingredientes y en su mezcla e integración con otros nuevos. Hasta cierto punto, además, esto es lo que justifica la riqueza y la variedad de la historia del arte. En la mayoría de las ocasiones, las formas cambian, pero más aun los usos y las percepciones que se obtienen de los objetos. Y en otros casos, quizás menos visibles pero más inte-

resantes, son los usos y las ideas las que se mantienen en mayor medida que las formas y los soportes materiales.

Por otro lado, a la hora de analizar estos cambios, hay que tener claro que en tales recepciones también intervienen, además de los artistas, los promotores que encargaban las obras de arte y el público que les daba sentido. Entre todos estaban convirtiendo a materia y forma en experiencia artística. Entre todos estaban demandando, recibiendo, asimilando y transformando los modelos y los principios que se formulaban en otros ámbitos.

Esto hace que creamos interesante recordar ciertas aportaciones conceptuales que la crítica literaria ha definido en el análisis de los procesos de transferencia y conformación de la obra escrita; al ser éste un espacio en el que el público asume un papel tan importante como en las artes visuales, aunque quizás más fácilmente evidenciable. Concretamente estamos pensando en la formulación propuesta por Wolfgang Iser en torno a los *repertorios* y a las *estrategias de lectura*³. Para Iser, en el proceso de la formación-conformación que sufre toda obra literaria al ser escrita y leída intervienen repertorios que incluyen a los recursos y tradiciones que afectan tanto a los escritores que codifican la obra como a sus lectores que la actualizan. Y en este último proceso habría que considerar además el uso que los lectores efectúan de distintas estrategias, que basadas en sus propios repertorios, pueden motivar una interpretación de la obra diversa de la generada por el escritor. En otros trabajos, hemos recurrido a estos mismos términos efectuando una derivación de los conceptos formulados por Iser para explicar las diferencias entre los recur-

³ Iser, Wolfgang (1989): *El acto de leer*, Taurus, Madrid, pp. 89 y ss. Una reflexión marco sobre la viabilidad de la estética de la recepción como método para la historia del arte en el trabajo presentado en este congreso por Manuel Pérez Lozano con el título "El conceptismo como horizonte de expectativas de la pintura del Siglo de Oro. Una reflexión desde la estética de la recepción". Vid también Pérez Lozano, Manuel y Urquizar Herrera, Antonio (2003): "De Gombrich a la *Rezeptionsästhetik*. La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales". En Lizarraga Paula (2003): E. H. Gombrich *In Memoriam*. *Actas del Congreso Internacional 'E. H. Gombrich (Viena 1909-Londres 2001): Teoría e Historia del Arte'*, Eunsia, Pamplona, pp. 325-341.

sos y aspiraciones utilizados por los artistas, y los usos y percepciones de las obras manejados por el público. Creemos ahora que también pueden ser unas herramientas útiles para aclarar algunas cuestiones en torno a la difusión de principios y modelos.

La clave del asunto reside en que ambos, principios y modelos, son el fundamento de los repertorios y las estrategias de lectura utilizadas tanto por los artistas como por promotores y público. Analizando la difusión de la pintura veneciana, podemos recordar cómo, por ejemplo Velázquez, no se entiende sin el repertorio que constituyeron el modelo de las obras de Tiziano y los principios de la teoría veneciana sobre el color. Pero para comprenderle, hay que recurrir igualmente a la definición de las estrategias de lectura. Primero las que proponía el mismo Velázquez en la Sevilla de las academias, basadas en unos principios conceptuales y unos modelos visuales heredados de Pacheco. Y después, las que encontró tras su instalación en la corte madrileña, ciertamente dependientes de los principios y los modelos del gusto y la apreciación estética de la galería de pinturas seiscentista.

Vemos así como la definición de los repertorios y las estrategias de lectura es el espacio común en el que se encuentran principios, modelos, productores, patronos y público. Falta, sin embargo, un elemento que es fundamental para tal definición: los canales de difusión por el que viajan los modelos y los principios. Como avanzamos antes, además de la selección y la transformación que los receptores de cualquier esquema artístico realicen desde sus propios intereses y necesidades, el primer elemento que hay que considerar es la propia disposición y acceso del esquema. Por ello es tan importante analizar la implicación que esos canales de difusión tengan con los modelos y los principios para poder

entender de dónde parte la definición de los repertorios y las estrategias de lectura de los receptores. A nadie se le escapa que parte de la excepcional posición de Velázquez en el contexto de la pintura española depende, precisamente, de su privilegiado acceso a una combinación especialmente afortunada de principios y modelos.

CANALES DE DIFUSIÓN, PRINCIPIOS Y MODELOS

Este uso combinado de modelos y principios que ejercitó Velázquez se explica tanto por la excepcionalidad de la demanda de sus encargos —estrategias de lectura de sus promotores— como por las facilidades que disfrutó para entrar en contacto con las formas y las ideas del arte italiano y flamenco —repertorios—. Su aprendizaje en el entorno de las academias sevillanas, el contacto con otros pintores y pinturas en la corte madrileña, y los viajes a Italia también contribuyeron a formarle en unos principios que no hubieran sido tan accesibles a través de otros medios más habituales. Más allá de la identificación, ya clásica, entre espacio de comunicación y mensaje, no cabe duda de que el canal no sólo no es un elemento neutro, sino que también interviene en los contenidos que presenta.

Un estudio ejemplar de los efectos de este proceso en la historia del arte es el realizado por Mario Carpo sobre la difusión de la teoría arquitectónica italiana del Renacimiento en *La arquitectura en la era de la imprenta*⁴. Como sus razonamientos son uno de los puntos de partida de este texto, detengámonos brevemente en la descripción de sus líneas generales para poder fundamentar mejor algunos análisis y conclusiones propias posteriores. Su argumento básico es la explicación de la expansión europea del patrón arquitectónico del Renacimiento italiano a través de las características de los medios de difusión que se emplea-

⁴ Carpo, Mario (2003; 1ª edición en Milán, 1998): *La arquitectura en la era de la imprenta*, Cátedra, Madrid.

ron para ello. Según Carpo, la sucesión de etapas y estilos de la historia de la arquitectura está habitualmente relacionada con transformaciones e innovaciones técnicas relativas al proceso constructivo. Salvo en el caso del Renacimiento, cuando la novedad técnica fundamental que aporta el período, la imprenta, depende de una transformación que en principio tiene poco que ver con los medios y las formas de construir, y mucho que decir, sin embargo, en relación con los espacios y las estructuras del conocimiento.

La imprenta y el desarrollo del libro impreso son, para Carpo, la justificación del cambio de signo de la arquitectura europea del siglo XVI. Y esto fue así por dos razones básicas: una es la extraordinaria difusión que permitió la mecanización de la factura del libro; y la otra la estandarización reproductiva de la imagen que ofrecía el invento. Ambas tienen una importancia similar, pero la segunda es, si cabe, la que más nos interesa ahora. La capacidad de fijación de la imagen que demostró la imprenta permitió que los arquitectos dispusieran, por primera vez en la historia, de colecciones estandarizadas de ilustraciones que determinaban el modelo a seguir mediante la imagen; y no a través de la palabra, que es como decir, del pensamiento. En este cambio técnico radica, según Carpo la diferencia fundamental que puede observarse entre el Bajo Renacimiento y la arquitectura anterior. Los textos sobre arquitectura del siglo XV italiano habían sido concebidos desde unas premisas que ignoraban las ventajas de la imprenta, y por más que acabasen siendo impresos, despreciaban la reproducción de imágenes. Esto hizo que su recepción, y con ella, la del primer Renacimiento italiano, fuese limitada y no acabara de cuajar como tal en Europa hasta que otro tipo

de tratado, más visual que literario, empezara a abrirse camino en el siglo XVI. El nuevo patrón de la teoría arquitectónica tenía su base en el proyecto de atlas de antigüedades que promovió Rafael y su epítome en los libros III y IV de Serlio y los tratados de órdenes de sus sucesores, con especial mención para Vignola.

Estos tratados no ofrecían ya una reflexión sobre las reglas, los medios y los fines de la arquitectura al modo vitruviano o albertiano, sino que, a través de la uniformización visual de la imprenta, ofrecían un catálogo de patrones listos para ser empleados en la construcción. Por ello Carpo puede hablar de una "arquitectura tipográfica" y hasta de una primera "arquitectura de prefabricados". Las estampas de los libros de arquitectura ofrecían soluciones ornamentales y constructivas —con los órdenes como exponente máximo— que aparecían dispuestas para ser utilizadas en cualquier espacio y en todo edificio, independientemente de su tipología y función. Como declaraba Serlio al comienzo de su libro IV, la reproducción de modelos suponía un nuevo tipo de regla, que permitía escribir también para los arquitectos *de mediano ingenio*⁵. Con este nuevo sistema se estaba ofreciendo un método al alcance de cualquiera, falto de reflexión pero extremadamente versátil. Ello garantizó la extensión europea de las formas de la nueva arquitectura italiana. La imprenta —y resumimos con ello a Carpo— permitió la creación y difusión de catálogos de modelos extraordinariamente eficaces, tanto que llegaron a oscurecer la recepción de las reflexiones sobre principios que habían caracterizado a las producciones teóricas del primer Renacimiento italiano. Por todo ello —y pese a los problemas que pueden plantear algunas de las hipótesis de Carpo, como las referidas a las diferencias entre el mundo protes-

⁵ "[...] si yo me he puesto en dar algunas regla de architectura, a sido con presupuesto que no solamente los elevados y subtiles ingenios las ayan de entender, pero los de los medianos puedan ser dellas participantes". Serlio, Sebastiano; EVillalpando, trad. (1552): *Libro quarto de architectura de Sebastian Serlio Bolognes*, Casa de Juan de Ayala, Toledo, fol. IV.

tante y el católico, y de otras fallas que se le han señalado- creemos que su definición de la importancia de los modelos y la relación de éstos con los medios de comunicación es un buen soporte para estudiar las condiciones de los procesos de recepción artística⁶. El siguiente paso sería perfilar mejor su opuesto, los principios, y su aplicación en el mundo de las artes figurativas.

PRINCIPIOS Y MODELOS EN LAS ARTES VISUALES: LA ESTAMPA Y LAS FORMAS

El análisis del funcionamiento en las artes visuales del proceso que Carpo ha descrito para la arquitectura nos muestra que, pese a la existencia de profundas variaciones, la dualidad principios-modelos y la importancia del medio impreso se mantienen. Hay, desde luego, grandes diferencias entre la naturaleza de los tratados de arquitectura y los de artes figurativas. En estos últimos, y pese a lo que de partida podría esperarse, el advenimiento de la imprenta no produjo el deslizamiento hacia los modelos visuales que hemos detectado en los anteriores. Curiosamente los tratados pensados para la imprenta mantuvieron el esquema textual-ideológico que había definido Alberti en su *De pictura*, basado en una combinación en la que los principios dominaban sobre los modelos; y en la que éstos, aun existiendo, no recurrían a la imagen como soporte principal. La imagen, cuando aparecía en los tratados de pintura o escultura, era más una ilustración de las ideas contenidas en el texto que un soporte válido en sí mismo.

Esta extraña situación de desprecio de las posibilidades de los recursos visuales en textos dedicados a la teorización sobre las artes visuales quizás pueda explicarse por varias razones. Primero por la existencia de una tradición que rápidamente alcanzó cierto peso, según la cual los tratados artísticos modelaban su estructura a partir del esquema de los antiguos tratados de retórica, en los que, obviamente, el soporte visual no era necesario. Podemos suponer además, que en el caso de los textos sobre artes visuales, esta tendencia anicónica se vio reforzada por el interés por la demostración de la naturaleza liberal de las artes que subyace en muchos de ellos. Lo que era, por otro lado, una preocupación menos punzante para los arquitectos. Quizás esto pudo incidir también en que la preceptiva sobre pintura y escultura mantuviese unas formas predominantemente literarias, que podían aparecer más directamente ligadas a la naturaleza intelectual defendida para tales actividades.

Sin embargo, esto no quiere decir que el mundo de los productores figurativos ignorase ni despreciase las posibilidades comunicativas que les ofrecía la imprenta. El grabado y su consecuencia, la estampa, están ahí para demostrar lo contrario. El desarrollo de la imprenta involucró de forma definitiva a los artistas en la multiplicación mecánica de imágenes en una doble forma: como espacio creativo y como espacio de reproducción y difusión de lo creado. Desde este doble punto de partida, la imprenta rápidamente consiguió desempeñar en el mundo de lo figurativo el mismo papel que había ejercido para la arquitectura desde Serlio

⁶ Una revisión crítica de los planteamientos de Carpo en Sankovitch, Anne-Marie (2003): "Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory -Book Review", *The Art Bulletin*, 85 (2), pp. 390 y ss. Por otro lado, el propio Carpo reconoce entre sus lagunas el desconocimiento de la teoría arquitectónica de la península, y quizás por ello defiende que proceso descrito obtuvo mayor éxito en los países protestantes. La idea es sugerente, sobre todo por los análisis en torno a la familiaridad con el libro y la lectura que provocó la Reforma, pero pensamos que equivocada por cuanto los textos como la propia arquitectura del Renacimiento español nos dicen que el seguimiento de los modelos impresos fue constante y determinante. También aquí primaron los modelos sobre los principios; y la prueba de ello está en el peso que alcanzó Serlio gracias a su traducción, en su presencia en textos hispanos como el de Hernán Ruiz, y en el eco que hallaron sus propuestas en la práctica arquitectónica. A este respecto, *vid.* por ejemplo, Morales Martínez, Alfredo (1982): "Modelos de Serlio en el arte sevillano", *Archivo Hispalense*, 65 (200), pp. 149-161.

en adelante: ser el medio de transmisión de recursos para los *medianos*, y facilitar por tanto la difusión rápida y homogénea de los nuevos estilos y formas que se sucedieron en la Edad Moderna.

Las colecciones de estampas y los repertorios iconográficos ilustrados ocuparon en las artes visuales la misma posición de transmisores de modelos que los libros de órdenes en la arquitectura. Su difusión independiente de los tratados les garantizó una recepción aún mayor que la de los propios textos de arquitectura. Estaban al alcance de cualquiera, incluso —y hasta puede que especialmente— de los iletrados. Ello explica, como es sabido, muchas de las características de toda la pintura periférica de la Edad Moderna europea, y especialmente la homogeneidad en la expansión espacial y temporal de los modelos compositivos, iconográficos, e incluso los mismos tipos físicos que fijaban los artistas italianos y flamencos⁷. En este proceso, como en la definición de los modelos arquitectónicos, la imprenta jugó un papel primordial, y no sólo por el cambio de escala cuantitativa en la difusión. Su importancia es igualmente evidente en otros aspectos cualitativos como la estandarización de los tipos y el peso evidente que tiene la linealidad del grabado en la definición de las formas pictóricas. Formas que con frecuencia se parecen más a las aparecidas en las estampas, que a las que tenían los originales que presuntamente se imitaban.

Cualitativa es, también, la consecuencia que más nos interesa ahora. Como en la arquitectura, la imprenta y el grabado fomentaron una desvinculación entre los principios y los modelos que favoreció la transmisión privilegiada de los últimos. Ese inmenso ámbito de los *medianos* serían limitó su recepción de las novedades de los nuevos movimientos a las formas que les ofrecían los gra-

bados, desvinculándolas de los principios que las complementaban en la creación original de nuevas experiencias artísticas. Los órdenes y las composiciones figurativas grabadas permitieron una puesta al día rápida de arquitectos, escultores y pintores. Una puesta al día aparente que satisfacía además las necesidades de la mayoría de sus clientes, pero que a todas luces resultaba superficial porque actuaba sin transformar las estructuras anteriores, o, por lo menos, simplemente las modificaba desde una perspectiva incompleta.

PRINCIPIOS Y MODELOS EN LAS ARTES VISUALES: LOS TEXTOS DE VICENTE CARDUCHO Y FRANCISCO PACHECO Y UNA HISTORIA EJEMPLAR PROCEDENTE DE ARMENINI

"Con ellos vi muchos palacios, todos pintados por milaneses de modo vulgar, con gran gasto y larguísimo tiempo. Entre muchos, fui llevado a ver una gran sala en la que hacía poco había sido pintado el techo en el palacio de un riquísimo comerciante cuyo nombre callo. Cuando hube visto con él ese techo y otras cosas coloreadas al fresco, me juró que desde hacía diez años se estaba pintando continuamente en esa casa, y el padre de aquel joven que me condujo allí, que entonces era el maestro, había muerto durante los trabajos. Pero siendo ese joven, como los otros, más diestro con la espada que con la pluma, me hizo subir al andamio del citado techo al que había dado fin hacía poco, con grabados y calados, mucho oro en diversas partes y en algunas cera sobre unas bolitas, vulgaridades que, al considerar el enorme gasto, pueden tenerse por despilfarro, porque no hay cosa ni de importancia ni que se parezca a nada que tenga forma. Me dijo después que debajo de aquello había un gran friso trabajando [*sic*] al fresco pero mientras tanto regresó el

⁷ Una reflexión pionera sobre la persistencia temporal de las estampas, y su incidencia en la definición de los estilos, en Angulo Iniguez, D. (1949): "Una supuesta composición de Mathias Grünewald y nuestra iconografía barroca", *Archivo Español de Arte*, 87, pp. 261-89.

dueño del palacio, por lo que descendimos del andamio para encontrarnos con él; ya en la sala los tres, el joven pintor le preguntó qué tema debía hacer en el friso, mas en patrón, sin pensarlo mucho, dijo: 'Hazlo como las calzas que se usan ahora, de muchos colores'. Con esa contestación el joven quedó medio confundido y yo, sin poder contenerme, me fui de allí sin decir nada; pero el joven echó a correr y enseguida me alcanzó y, hablándome de ello, me dijo que tenía unos grabados que representaban los amores de Psique, invención de Rafael de Urbino y si yo creía que quedaría bien hacerlo así. Yo le dije que sí, siempre que estuviera bien coloreado. Con ello hizo una buena parte del trabajo, que a menudo me llevaba a ver, pero una vez el patrón se paró a verlo mientras estaba yo allí y le preguntó que estaba haciendo. Él respondió que eran historias de Psique y aquél le dijo: 'No metas demasiados de esos pelitreques porque no quedan nada bien ahí los bonitos colores...'. Oyendo tales vulgaridades por parte de ambos finalmente decidí, una vez obtenida licencia, no volver nunca más.⁸

En este texto procedente *De los verdaderos preceptos de la pintura* (1586), Giovanni Battista Armenini cuenta una anécdota ocurrida durante su estancia en Milán que bien puede darnos pie a diversas reflexiones. La historia es narrada en el último capítulo del tratado, dedicado a las virtudes, y la vida y las costumbres del excelente pintor⁹. Un colofón en el que Armenini trata de resumir todo lo expuesto anteriormente a través de diversos ejemplos que muestran el perfil del pintor ideal. Como es lógico suponer en la teoría italiana de la segunda mitad del siglo XVI, éste resulta ser un artista erudito y creativo,

modelado sobre la figura de los grandes maestros de la generación precedente, pero atento, sobre todo, a un estudio y una experimentación de primera mano que le permitan incentivar su capacidad creativa en el desarrollo de las formas y las ideas que las alimentan.

Como contrafigura de este pintor ideal, aparecen también algunos ejemplos de los defectos y los errores que han de evitarse. En este contexto se muestra al pintor milanés del fragmento que acabamos de reproducir. Al pintor y, como no, también al patrón que le encarga y dirige los trabajos. El texto es susceptible de recibir muchas lecturas, pero creemos que una de las más interesantes es la que puede efectuarse desde el reconocimiento de los principios y los modelos. En definitiva, la historia no es más que la narración de un proceso de recepción periférica en el que pintor y patrón manejan unos repertorios y unas estrategias de lectura que acaban por provocar la huida de un Armenini espantado por sus limitaciones. Ambos ignoran por completo todos los principios —los *verdaderos preceptos*— que Armenini ha enumerado en las páginas anteriores como elementos esenciales para la factura y el uso de la pintura. Y en cambio se reducen a servir de unos modelos mucho más limitados: el pintor tiene a la estampa como única herramienta para resolver problemas de forma, composición e historia; y el patrón no quiere entender de historias ni significados sino únicamente obtener unos resultados ornamentales y lujosos.

Ante tal situación, Armenini comienza reaccionando de forma comprensiva. Acostumbrado a los recursos y los intereses de los *medianos*, no duda en aceptar la utilización directa de las estampas, aún cuando él defiende la mayor valía de los viajes, estudios, dibujos e invenciones

⁸ Armenini, Gian Battista; M. C. Bernárdez Sanchís, ed. (1999): *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Visor, Madrid, pp. 276-77.

⁹ "XV. De cuáles virtudes, vida y costumbres debe estar adornado un excelente pintor, con ejemplos tomados de las vidas de los mejores y más celebrados pintores que han existido, tanto antiguos como modernos." Armenini, Gian Battista; M. C. Bernárdez Sanchís, ed. (1999): *De los verdaderos preceptos...*, pp. 261-89.

propias. Intenta, con todo, recomendar que la copia se acompañe de un buen colorido que disimule, seguramente, la linealidad original del grabado y enmascarar en lo posible la dependencia. No puede, sin embargo, continuar conviviendo con esa situación cuando constata que la recepción de esos modelos formales y temáticos está completamente falta de los principios que la acompañaban en inicio. Las "vulgaridades" que le espantan no eran otra cosa sino un desprecio, compartido por el pintor y el patrón milanés, por los contenidos significativos y simbólicos de una narración mitológica en la que sólo veían "colores". Como ya denunciaba el propio Armenini páginas atrás, al comentar cómo habían de decorarse los palacios, las pinturas por fuerza tenían que complementarse con lecturas si se quería ejercer un correcto disfrute de las historias¹⁰. El faentino denunciaba además que la falta correspondía a los pintores, porque éstos eran quienes tenían que sugerir los temas y su comprensión a los clientes. Parece claro que Armenini podía entender el recurso a los modelos, pero no admitía como buena la ausencia paralela de principios.

Entre los elementos presentes en el pensamiento de Armenini, está la noción básica de que el arte es una actividad regida por reglas; razón de ser y punto de partida de toda la preceptiva artística. Lógicamente, tal noción se encuentra igualmente en la base de las preocupaciones de los tratadistas hispanos que recogen a Armenini y el pensamiento italiano de su tiempo. Francisco Pacheco y Vicente Carducho demues-

tran ese mismo interés por la exposición de principios en sus textos, así como la subsiguiente preocupación por las formas de recepción que dejaban ausentes a los mismos. Armenini había demostrado tal inquietud en la narración anterior, donde la transferencia todavía permanecía dentro de los límites de Italia. Qué habría de suceder entonces cuando el proceso se situara en espacios más alejados territorial y culturalmente de los núcleos de difusión original.

Pacheco y Carducho escribieron en Sevilla y Madrid a comienzos del siglo XVII, aunque heredando ambos una tradición bastante enraizada en la segunda mitad de la centuria anterior. Los dos se encontraban en un momento en el que los pintores de su entorno habían adquirido cierta madurez en la recepción de las formas y los modos italianos mediante el uso combinado de las estampas —como recurso básico de la mayoría—, la copia de originales —herramienta para los que estaban en el entorno de algunas colecciones sevillanas, madrileñas y escorialenses—, y el viaje a Italia —recurrente en unos pocos artistas de los dos espacios—. Esto había permitido que la primera recepción del Renacimiento andaluz y madrileño, conformada básicamente por modelos, fuera siendo paulatinamente sustituida —o completada más bien— por otra que comprendía igualmente a los principios generados en Italia¹¹.

En este sentido, la propia existencia de los tratados de Pacheco y Carducho supone la mejor prueba de la vitalidad y el interés de la recepción de los modos y las modas italianas en ambos espacios en los años del cambio de siglo. Una recep-

¹⁰ "Pero lo peor es que esas pocas pinturas que se suelen hacer en las casas de los hombres grandes e ilustres están a veces tan mal entendidas y sus temas son tan vulgares, que no hay significado ni sustancia de nada en el mundo, defecto del que se debe culpar más a la ignorancia de los pintores de hoy que a los dueños de las casas, porque no siempre les sugieren los temas apropiados, sobre todo en los frisos, pues no a todos los que encargan la pintura les son conocidas las historias o poesías que constituyen adecuadamente las materias de los frisos. A éstos hay que advertir muy bien que han de ser instruidos en varias lecturas, de manera que bajo el velo de la fábula y la historia se les descubran los caminos de las buenas costumbres, para que cuando les sean narradas muevan sus ánimos, pues a menudo con tales ejemplos se les abren los ojos de la mente [...]" Armenini, Gian Battista; M. C. Bernárdiz Sanchís, ed. (1999): *De los verdaderos preceptos...*, p. 238.

¹¹ A este respecto, véase un análisis concreto de la situación cordobesa en Urquizar Herrera, Antonio. (2001): *El Renacimiento...*, pp. 231 y ss.

ción transformadora —como todas—, pero centrada básicamente en la exposición de principios. Los textos fueron así redactados para ir desgarrando poco a poco las reglas señaladas por los tratadistas italianos como camino preceptivo para convertir a la pintura en arte. Además estos principios se acompañan de numerosas ejemplificaciones por las que contemplamos su seguimiento en los círculos culturales y pictóricos de Pacheco y Carducho.

Sin embargo, la misma existencia de estos tratados y su propia estructura también nos certifican muchas de las debilidades de tal recepción, y, especialmente, su circunscripción a círculos específicos. Hasta cierto punto, podría decirse incluso que los textos de Pacheco y Carducho tienen cierto valor —metafórico por supuesto— de manifiesto de grupo; y por lo tanto de bandera de avance minoritario y denuncia de la postración de la mayoría. Como decíamos antes, esa recepción de los principios italianos se encontraba en pleno proceso de superación de los modos precedentes. Ello explica la siguiente declaración de intenciones que inicia el discurso de Pacheco:

“Así, venciendo esta dificultad, me determiné a manifestar alguna parte de lo muncho que la pintura encierra en sí, conforme a la humildad de mi ingenio, reprimiendo en parte la osadía de los que, con menos que mediano caudal, o sin haber trabajado en esta profesión (tenéndola por limitada materia), pensaron recoger en breve discurso la grandeza suya con sólo trasladar de otros, séame lícita tan justa empresa, pues no aventuro el trabajo en facultad ajena ni con tan moderada experiencia que no se acerque muncho a lo que dixere. Porque ¿a quién no le hace lástima ver una Arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en el olvido en España? Que

en otras naciones tanto se precian y 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 empeño, culpa es de la mayor parte de los que tratan de ella, que la tienen reducida sólo a la mayor ganancia, sin aspirar al glorioso fin que ella promete.

Antes éstos se entretienen en su ociosidad, burlando de los estudios de los que le son verdaderamente enamorados, teniéndolos por hombres impertinentes y por gente que vive en miserable melancolía. Y en la verdad se engañan: porque si el cielo no pusiera gusto en las ciencias encaminadas al fin virtuoso, no fueran de tanta utilidad al cuerpo y alma, ni hubiera habido tantos que en ellas fueran tan excelentes y celebrados que ilustraron sus patrias y naciones con inmortal renombre.”¹²

Entre otras cuestiones importantes y curiosas —como la atrevida denuncia de los plagios ajenos— Pacheco hace aquí una defensa programática de los contenidos intelectuales como único medio de mejorar una pintura que él entiende de “sepultada en el olvido en España”. El esquema tradicional, habitual, y más extendido, de recepción, basado en los modelos, necesita ser completado por los principios que tan pocos conocen para poder convertir a la pintura nacional en verdadero arte. El artista ideal de Pacheco es, como el de Armenini, el profesional erudito y creativo. Lástima que éstos fuesen todavía menos frecuentes en Sevilla de lo que habían sido en Milán.

Este panorama se hacía presente tanto en Sevilla como en Madrid, y seguramente fue la fuente de inspiración de la división entre distintos tipos de pintura y pintores que Pacheco y Carducho señalan en sus textos¹³. Por un

¹² Véase la introducción de Bassegoda al capítulo. En Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, p. 265.

¹³ Un análisis de la relación de estas tipologías de pintores con el uso de las estampas en Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, pp. 25 y ss.

lado, los tres distintos tipos de pintura práctica que apunta el italiano afincado en la corte filipina. Una escala ascendente, en la que el estado más bajo pero más habitual, la operativa, se limita a la copia de estampas; el segundo nivel, la regular, conoce y usa las reglas y principios, y el tercer y supremo estadio, la regular y científica, combina el uso de tales principios con el conocimiento de otras materias científicas, culturales y teológicas que convierten el trabajo del pintor en una práctica humanista. Este último escalón presupone ya una participación en la práctica de la pintura teórica¹⁴.

Y por otro lado, los "tres estados de los pintores, que comienzan, median y llegan al fin" del capítulo XII del tratado de Pacheco, donde se describe una gradación ideal que contempla, de nuevo,

la actividad de los artistas en tres pasos diferenciados por su habilidad, su conocimiento y su actitud ante el proceso creativo. Escala o, mas bien, pirámide que resultaba mucho más ancha por la base que en la cúspide¹⁵. La división jerarquiza a los pintores basándose —como hacía Carducho— fundamentalmente en la capacidad creativa que pudieran demostrar ante la composición de una historia. El principiante ha de imitar directa y llanamente las obras de los maestros y la naturaleza. El aprovechado puede basar sus composiciones en las de otros, aunque debe combinarlas entre sí para poder aportar cierta novedad. Y el perfecto debe basarse únicamente en su propio conocimiento e inventiva, ya suficientemente formados tras el paso por los escalones previos.

¹⁴ "Esta, pues de que tratamos, se puede dividir en Pintura práctica operativa; práctica operativa regular, y práctica operativa regular y científica.

Pintura práctica es la que se haze con solo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras, y de dibujos y estampas ajenas, tomando perfiles con papel aceitado, o quadriculando, o por algunos otros medios que facilitan la operación mecánica, y guían como a ciego al fin de la obra, aunque tropezando; y esto se consigue con un material uso y continuación, obrando sola la imaginativa, y sentido corporal, con solo lo animal y operativo, tanto que baste a conocer las partes y miembros, aunque sea más por el lugar que ocupan, que por la propiedad que tengan, que se conocerá la mano por estar pegada al brazo, y el brazo por estarlo al hombro, y la pierna al muslo, y él a la cadera; porque si enseñase cada cosa de por sí, sería posible no conocerse. Y esta Pintura no es imitadora de la naturaleza, ni aun de lo natural, porque solo es un hábito material que cojeja, é imita otra pintura, o objeto (en quanto fuere capaz el sugeto que obra sin otra cosa) con que dexa contento al sentido, con quien tiene simpatía y proporción, y su fin no es más que contentar a la persona que le ocupa, por la paga que le ha de dar, usando de los medios más fáciles y proporcionados para la execución de lo que pretende imitar, valiéndose de los instrumentos prácticos y materiales que dexaron inventados hombres doctos y científicos, dando con ellos muestras de su ciencia, si bien ocasionando a la poca especulación y trabajo que oí se acostumbra.

Pintura práctica regular, o preceptiva, es la que se vale ingeniosamente de las reglas y preceptos prácticos, dados, e inventados por hombres peritos, y aprobados por buenos, y ciertos. Esto se alcanza (debaxo dellos) dibujando continuamente con cuidado y atención, de dibujos, pinturas, estatuas, y modelos, procurando sea siempre de lo mejor, observando, e imitando lo bueno, dexando lo que no lo fuere, hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que se obre; que así parece lo entendió el divino Micaelangel, quando dixo, Que el hábito de la vista bien enseñado, suple la Geometría, y Arismética. Estos sabrán las medidas, y buenas proporciones, por averlas así aprendido, o leído; y assimismo sabrán la perspectiva práctica, así de los cuerpos, como de los colores, luzes y sombras, y con prudencial juicio, sin saber más principios, ni causas, harán mui grandes obras, que serán celebradas en el mundo; y desta especie son, y han sido los más que han tenido fama y nombre en general.

Pintura práctica regular y científica es la que no sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquire las causas, y las razones Geométricas, Arisméticas, Perspectivas, y Filosóficas, de todo lo que se ha de pintar, con la Anotomía y Fisonomía, atento a la historia, trages, y a lo político, haciendo ideas con la razón y ciencia en la memoria, e imaginativa que continuadas, vendrá a ser hábito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir es pintor digno de toda celebridad. Los tales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse; lo que no hace la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores. De aí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del Pintor Capricho." Carducho, Vicente (1633): *Diálogos de la pintura*, Imprenta de Francisco Martínez, Madrid, fols. 39v-40v.

¹⁵ "Antes de dar principio a la división de la pintura y tratar de la diferencia de sus partes, será necesario mostrar tres caminos o estados que se hallan en los que la profesan, que son de principiantes, aprovechados y perfectos. Y para proceder con orden, el estado primero (según lo más usado) es de los que, sujetos al debuxo

Ambos tratadistas parten de un principio básico en el pensamiento del bajo Renacimiento italiano, que sitúa al artista como autor de nuevas formas e ideas que se materializan en composiciones; e identifican así al pintor perfecto con el que ejercita su capacidad creativa. La realidad, sin embargo, muestra que la mayoría ignora o desprecia tal regla optando por la sencillez de los modelos. Según nos decía Carducho, lo que hoy se acostumbra es la simple práctica operativa; y son pocos esos pintores "comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse; lo que no hace la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadore".

Las fuentes grabadas fueron el modelo básico para esos copiadore, "ovejas" o "aprovechados", que constituían un amplio porcentaje de los pintore. Pero la estampa no era la responsable última de tal desaguisado, o al menos no la única. Según Pacheco, su uso era natural —y hasta conveniente en ocasiones, como para conocer la anatomía femenina—. Desde luego no podía decir otra cosa, porque él mismo hizo abundante utilización de ellas¹⁶. El problema radica en el abuso, o, mejor dicho, en la falta de otros horizontes más allá de la estampa. Los tratadistas entendían que el recurso

a los modelos cumplía una función determinada en la formación del artista o incluso en su pleno ejercicio, pero siempre habían de ser necesariamente complementados por principios.

Los principios garantizarían la naturaleza creadora e intelectual de su actividad, convirtiéndola en un verdadero arte practicado por artífices que tendrían de combinar la genialidad con la erudición. Así, según indica Bassegoda, en el esquema de Pacheco parece que cualquiera podría llegar a este último escalón con la suma de voluntad y esfuerzo. La superación de los modelos parece ser un simple asunto de tesón; pero, sin embargo, como ya hemos apuntado, son pocos los que llegan a la cima. La cuestión no debía ser tan sencilla. Al tesón habría que añadirle cualidades personales y todo un conjunto de circunstancias que no concurrían con demasiada frecuencia: desde las posibilidades de conocimiento preciso de los mismos principios que se pretenden asumir, hasta la existencia de un entorno social y cultural favorable para su aplicación. La constatación de la realidad de esta triste situación puede obtenerse con el recuerdo de los repertorios e intenciones creativas que desarrollaron, por ejemplo, los pintore andaluces contemporáneos y posteriores a Pacheco. Como nos recuerda Benito Navarrete en su *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, la mayoría de los mejores y más afamados pintore de este entorno, los grandes maestros de la pin-

del maestro, que se les pone por dechado, trabajan con todas sus fuerzas por imitar lo que ven, conformando en cuanto pueden, el traslado con su original, en cuya conformidad (probando ser arte la pintura) diximos en su lugar que tiene principios propios suyos [...]. Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo munchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo [...]. No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintore. [...] Ultimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfectos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado o seguido. Y está, práctica y espeditamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores." Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura...*, pp. 265-73.

¹⁶ Vid. Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas...*

tura andaluza del Barroco, no pasaron del grado del aprovechado¹⁷.

Además, a pesar del interés que Carducho y Pacheco depositaron en la defensa de una pintura basada en el conocimiento de principios, ambos intuían que su discurso no iba a obtener todo el seguimiento que ellos podrían desear. Entre otras cosas, porque aquellos que no superaban los modelos, raramente recurrirían a textos teóricos. E incluso entre los que lo intentarían, el éxito no siempre estaba garantizado. Por ello Carducho se limita a la pintura práctica a la hora de clasificar los tipos de labor, y renuncia a desarrollar la intelectual, que es el fundamento último de toda acción y el espacio básico de los principios "por ser más filosófica de lo que a nuestro propósito conviene"¹⁸.

Consciente de la existencia de tales problemas de recepción, Pacheco también soslayó la exposición de principios en el ejercicio de realismo que supone la redacción de las *Adiciones a algunas imágenes*¹⁹. Este compendio de normas iconográficas no es otra cosa sino un repertorio textual de modelos que pretende suplir la insuficiente cultura de sus compañeros y sucesores mediante recetas tan prefabricadas como los órdenes serlianos. Junto al interés por la homogeneidad ortodoxa de los contenidos iconográficos que se deriva del pensamiento contrarreformista —y que explica igualmente parte del triunfo de las estampas— hay también una profunda desconfianza de Pacheco en la capacidad de sus compañeros. El recetario existe porque la mayoría nunca podrá —ni querrán muchos de ellos— llegar al estado superior del pintor. El erudito no necesitaría de modelos ajenos como éste para conseguir una creación correcta

en lo formal y lo ideológico, pero ante el riesgo de que así lo crean los que no llegan, más vale recurrir a la estandarización serliana de las composiciones de los medianos, antes que abrir paso a unas creaciones personales que podrían desembocar en la heterodoxia. En palabras del propio Pacheco:

"Aunque parece que queda bastante-mente encarecida, en muchas partes de estos libros, la puntualidad que se debe guardar en pintar las sagradas historias conforme fueron dictadas por el Espíritu Santo, y los Doctores santos las declaran, no serán sobradas las advertencias propuestas; en especial a los artífices menos inteligentes (porque los más capaces no sólo aman la libertad, pero sacuden, con impaciencia, el yugo de la razón)."²⁰

ALGUNAS CONSECUENCIAS DE LAS DISTORSIONES EN LA RECEPCIÓN: PRINCIPIOS, MODELOS Y ESTILO

La presencia de muchas preocupaciones teóricas propias del primer tercio del siglo XVII en los escritos de Pacheco y Carducho, no obsta que gran parte de los principios que demandaban a su audiencia procedieran del pensamiento italiano de la segunda mitad del XVI. Esto quiere decir que un número considerable de ellos no formaba parte de la práctica de la mayoría de los pintores de su tiempo, más atentos a los modelos que a los principios. No deja de ser curioso, por tanto, el que habitualmente, se considere a ambos textos como referentes teóricos del primer Barroco español, cuando gran parte de lo que pudo calar en sus contemporáneos pertenecía a tradiciones anteriores que ya debían estar asentadas.

Quizás esa situación deba hacernos reflexionar sobre el alcance de las etique-

¹⁷ Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.

¹⁸ Carducho, Vicente (1633): *Diálogos de la pintura*..., fol. 39r.

¹⁹ Bassegoda apunta la existencia de algunas diferencias entre este texto y el cuerpo anterior del tratado. En Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura*..., p. 559.

²⁰ Pacheco, Francisco; B. Bassegoda, ed. (1990): *El arte de la pintura*..., p. 559.

tas historiográficas que utilizamos para definir unos estilos que dependen de la conjunción de formas e ideas²¹. Frente al interés habitual por encontrar las cesuras y los cambios, debemos fijarnos también en las continuidades. De hacerlo, veríamos que los nuevos conceptos se afirman sobre la estructura de lo anterior. Y que, muchas veces, lo que puede parecer novedoso no es más que la afirmación de principios que proceden de una tradición pasada que sólo empieza a entenderse y aplicarse -más allá de los simples modelos- de forma muy lenta y casi siempre con retraso. Con frecuencia la novedad, insistimos, no está en la aportación de nuevos principios, sino en la comprensión y el uso de algunos que por más que antiguos, resultaban desconocidos o despreciados por innecesarios. El siglo XVI español había conocido una recepción del Renacimiento italiano muy dependiente de modelos y formas; y, como vemos, sólo con el paso al XVII empezaron a tomar más relevancia los principios que habían empezado a asentarse de forma muy tímida en las décadas anteriores. Esta situación había generado una distorsión en la disponibilidad de los repertorios que hubo de tener sus consecuencias en la caracterización del Renacimiento hispano.

Pero el proceso no concluyó ahí. Mientras que las estampas mantuvieron un ininterrumpido éxito editorial durante todo el Antiguo Régimen, el texto de Pacheco no fue impreso hasta 1649; y el de Carducho, publicado en 1633, tampoco obtuvo difusiones espectaculares²². Podríamos decir que una constante del arte de la Edad Moderna fue el predominio de los modelos sobre los principios. Por ello, cuando en pleno siglo XVIII Antonio Palomino volvió a escribir desde España un tratado de pintura de ambición universal, tuvo que reto-

mar muchos de los temas antes tratados por Carducho y Pacheco. Aunque existe una presencia constante de elementos que ratifican el carácter Barroco de este texto, sigue existiendo una estructura basada en los modelos renacentistas de la preceptiva. Y más allá de tal cuestión de género, lo que nos importa ahora, es que aquellas preocupaciones que antes vimos sobre la preeminencia de los modelos, siguen estando presentes en el discurso de Palomino.

La defensa de la libertad estilística que puede encontrarse en algunas corrientes teóricas del Barroco supone el triunfo de aquel concepto renacentista del artista creador que estuvo ausente del pensamiento general del XVI hispano. Tal libertad supone capacidad de elección y de acción más allá de la simple copia de modelos, parte del conocimiento y la asunción de los principios y las reglas para avanzar desde ellos. En esto, podemos decir que Palomino supone una apuesta por los principios de la renovación del arte humanista todavía más intensa que la efectuada por Carducho y Pacheco. Pero, de nuevo, la misma existencia de esta defensa cerrada, nos revela que sigue tratándose de un programa que no acaba de cuajar entre sus colegas. El manifiesto de vanguardia no había encontrado el eco deseado. Por ello Palomino se vio obligado a repetir las escalas jerárquicas clasificando a pintura y pintores a partir de su capacidad creativa. Y por ello hubo de seguir denunciando que sus contemporáneos primaban todavía a los modelos por encima de los principios.

Lo mismo ocurre si volvemos a la arquitectura. En este punto podemos continuar las tesis de Carpo para extraer algunas enseñanzas interesantes sobre la recepción española de los modos y modelos italianos. Si fijamos las dos fuentes

²¹ En relación con el alcance de las etiquetas historiográficas, *vid.* el trabajo presentado en este mismo congreso por Ana Serrano Hernández con el título "La teoría del barroco español: malentendidos en su recepción".

²² Sobre el predominio en las bibliotecas de estampas y libros ilustrados frente a textos teóricos, *vid.* Navarrete Prieto, Benito (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII...*, pp. 63 y ss.

fundamentales de principios que informan la teoría italiana del Renacimiento en Alberti y la recuperación de Vitruvio, podemos observar que sus reflexiones sobre reglas están ausentes de las referencias que conforman el repertorio teórico de la práctica arquitectónica española del Renacimiento. Alberti casi no asoma, y Vitruvio, aunque más presente, parece que sólo interesa como referente último de la organización de los órdenes²³. La libertad que se desprende, por ejemplo, de sus reflexiones sobre la racionalidad y la utilidad de la arquitectura no aparece recogida hasta la llegada de un texto muy posterior, y que casi no se explica en el contexto español, como es la *Arquitectura civil recta y obliqua* de Juan Caramuel²⁴. Por ello resulta curioso que aunque Caramuel critique a Vitruvio, y por tanto haya sido calificado de antivitruviano, su noción de la arquitectura es notablemente más vitruviana –en los principios– que la de sus coetáneos españoles que basaban su práctica en la introducción de cambios ornamentales sobre los esquemas –modelos– propuestos por el renacentista Serlio en sus libros III y IV, los únicos publicados en castellano.

Resulta, por tanto, que muchas de las limitaciones y distorsiones que se han señalado en los procesos de recepción de los grandes estilos de la historiografía tienen relación muy directa con los medios a través de los que se realizaban tales transferencias. Junto al peso determinante que tuvieron las necesidades e intereses de los que recibían, la oferta de conocimientos que estaba a su dis-

posición también desempeñó un papel primordial. El estudio de las diferencias regionales de los estilos, o, incluso, el mismo debate sobre su existencia más allá de las formulaciones historiográficas, es hasta cierto punto un problema de análisis de fuentes.

No deja de ser curioso que hablemos de Renacimiento para referirnos a la práctica y el ideario de unos artistas y unos clientes que apenas si conocen el original italiano a través de simples repertorios grabados e ilustraciones estampadas, ignorando en paralelo la mayor parte del discurso teórico que daba sentido a tal práctica. Y de la misma manera estamos recurriendo continuamente al término Barroco para explicar el trabajo de otros artistas y otro público que están afianzando estrategias de lectura basadas en los principios del Bajo Renacimiento, modificadas, eso sí, por la llegada progresiva de nuevos modelos. Las fuentes, o si queremos, los canales que las difunden, determinan en muchas de estas ocasiones la diferente velocidad con la que se transmiten principios y modelos. Habría que preguntarse entonces, por qué se privilegiaron unos canales sobre otros. Qué hizo que los modelos fuesen más accesibles y más reclamados que los principios. Por qué nuestros artistas y nuestro público se contentaron con una versión incompleta de lo que se les ofrecía. Qué necesidades y qué intereses operaron en esa selección; y cómo y por qué se sustituyeron o transformaron los principios que no se adoptaron a su debido tiempo. Con ello probablemente se podría avanzar en el conocimiento de las

²³ Una muestra interesante de la recepción de Vitruvio en la reelaboración de Diego de Sagredo, quien siendo mucho más teórico y cercano a los principios que los posteriores libros de órdenes, mantiene una percepción puramente ornamental –modelos– de los mismos. Vid. Pereda, Felipe: "Un tratado de elementos de arquitectura antigua", en Marías, Fernando y Pereda, Felipe, eds. (2000): *Medidas del Romano. Diego de Sagredo*, Antonio Pareja Editor, Toledo, p. 79.

²⁴ Un ejemplo de tal libertad, en el siguiente texto: "Para que se vea, como es verdadero el Adagio, que dice, *Necessitas caret lege*, quiero aquí advertir, que suelen intervenir circunstancias, que dispensan todo genero de leyes. Y si esto se verifica en otras Facultades, que mucho, si se admite tambien en la Architectura? [...] Luego tambien en las leyes de la Architectura, quando se offresca ocasion dispensara la necesidad y dispenso de hecho en el exterior muro del templo [de Salomón] [...] Respondo, que toda ley Architectonica obliga, donde se pudiere guardar, no donde no.", Caramuel de Lobkowitz, Juan (1678): *Arquitectura civil recta y obliqua*, Vigevano, pp. 28-29.

condiciones de recepción de las fuentes de nuestro arte de la Edad Moderna.

Así, es posible pensar que los modelos de plantas centralizadas que Serlio dispone en su libro V tardaran mucho más en llegar a España que su propuesta de órdenes porque ese volumen, a diferencia del III y el IV, no se tradujo al castellano. Pero tal hipótesis tendría que llevarnos a inquirir directamente por qué no se tradujo o por qué no se manejó extensivamente la edición original. Quizás la respuesta tenga algo que ver con un lamento que Francisco Villalpando dirige al lector en el prefacio a su traducción de aquellos libros III y IV. Los problemas de la arquitectura no estaban en la falta de agudeza de

los artífices —no todos eran *de mediano entendimiento*—; sino en una carencia de estímulos que impulsasen el trabajo por la mejora. Sus esfuerzos eran “tan mal premiados delos que lo avían de ser, que tienen por mejor en esto ser tenidos por hombres baldíos que tener nombre de artistas”²⁵. Aunque ya Armenini había señalado que la educación de los patronos era responsabilidad del artista; parece que la carencia de estrategias de lectura apropiadas en el grueso del público español era un obstáculo difícilmente soslayable. La falta de reconocimiento que tenían los principios y el esfuerzo de los artistas, hacía que la mayoría se contentase con el más sencillo repertorio de modelos para cumplir su trabajo.



²⁵ “Bien creo yo prudente y sabio lector que entre los hombres deste nuestro tiempo ay algunos en esta nuestra España de tan subido entendimiento y de tan suprema abilidad que así como se dispusiesen a entender en qualesquiera sciencia, con mediano trabajo alcançarian con que sus personas fuesen en mucho tenidas, y de los estrangeros reynos sus patrias muy estimadas. Desta indeterminación creo yo que en algunos es mucha parte no querer trabajar, y en otros pensar que ya que en esto alcancen lo que humanamente se pueda, son tal mal premiados delos que lo avían de ser, que tienen por mejor en esto ser tenidos por hombres baldíos que tener nombre de artistas.” Serlio, Sebastiano; F. Villalpando, trad. (1552); *Tercero y quarto libro de architectura de Sebastián Serlio Boloñes*, Casa de Juan de Ayala, Toledo, fol. II.