

# Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII

Natalia Delgado Martínez

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

## RESUMEN

*La cultura figurativa occidental, al fijar su interés en el cuerpo humano, ha tenido irremediabilmente que ir más allá del estudio estrictamente orgánico o estructural y profundizar en la interioridad del hombre y en su capacidad expresiva y afectiva, en consonancia con la tradicional concepción filosófica que relaciona estrechamente alma y cuerpo. Los problemas a los que se enfrentan los pintores y escultores trascienden el ámbito de lo estrictamente visual para adentrarse en un dominio intuitivo que desde la literatura artística se pretende verbalizar y codificar. Desde esta perspectiva abordamos el interés suscitado por el tema analizando los testimonios que nos ofrecen una serie de escritos teórico artísticos redactados en España entre los siglos XVII y XVIII.*

## ABSTRACT

*Whenever Western figurative culture has focused on the human body, it inevitably has exceeded strictly organic or structural studies. Furthermore, Western culture has deepened in human inner world and in its expressive and affective abilities, in accordance with the philosophical conception that closely links soul and body. Painters and sculptors often face problems that go beyond a purely visual scope in order to penetrate an intuitive realm expecting to be verbalized and codified since artistic literature times. Therefore, our aim is to tackle the interest aroused from the subject by analyzing the testimonies of a number of theoretical-artistic works drafted in Spain between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.*

El lenguaje gestual en el ámbito de la práctica artística es fruto de toda una tradición de la cultura occidental que en el caso español es propio, meditado y elaborado, según explica Victor Stoichita<sup>1</sup>. Aborda así este autor el intrincado tema de la retórica del rostro y el carácter representativo del gesto en la pintura española del siglo XVII en el afán de desentrañar el código figurativo utilizado para la representación de la gestualidad extática en los cuadros *de visión*. Pero, al margen de la práctica artística y de lo que atañe exclusivamente a las pinturas de tema místico, existió también un intento de codificación de ese lenguaje en un plano

teórico en el que se manejan principios procedentes de otras disciplinas.

La tradición occidental ha considerado que la apariencia externa determina valores e inclinaciones morales, observando en la corporeidad de los individuos, especialmente en el rostro, una manifestación de los caracteres<sup>2</sup>. Y el entender que determinada constitución corporal o determinadas facciones son índice de temperamentos y pasiones encuentra sus primeros testimonios escritos en los comienzos de la literatura occidental. El mismo Homero nos ofrece ya en la *Iliada* la descripción física de algunos personajes en correlación con su carácter

ter o temperamento<sup>3</sup>. Y este interés analítico por caracterizar las pasiones hubo de tener en el mundo antiguo un desarrollo en lo plástico paralelo al literario: baste recordar las repetidas anécdotas que recoge Plinio en su *Historia Natural* acerca de la pericia de Zeuxis, Parrasio y Aristides para reproducir expresiones y estados de ánimo.

Hay que tener presente que, al tener al hombre como tema central, el sistema figurativo occidental, ha de prestar atención a la imitación de las acciones humanas, lo que supone movimientos y expresión, y, por supuesto, representación de la interioridad. Si su base científica comprende principios de proporción, perspectiva y simetría, también debe estudiar la anatomía, el movimiento y la expresión.

La manifestación de las emociones siempre ha constituido un valor esencial de la pintura y la escultura, y la formulación del problema de la expresión como traducción de la interioridad del hombre y su representación ha sido siempre objeto del debate estético; pero es evidente que el interés por su plasmación a través del cuerpo y del semblante se intensificó durante el siglo XVII. Rupert Martin destaca la urgencia de la actitud barroca por ampliar la gama de la experiencia sensorial y profundizar e intensificar la interpretación de las emociones, señalando además el paralelismo con la aparición de la ciencia de la psicología, entendida en el siglo XVII como la parte del estudio de hombre que se ocupa del alma<sup>4</sup>.

Con evidente deuda a la retórica antigua, la teoría del arte preconizó en el Renacimiento la traducción de esa interioridad casi exclusivamente a través de la imitación de las acciones y, en definitiva, del movimiento corporal, considerado lenguaje del espíritu. Tal es la premisa de Alberti, quien en *De Pictura* indica que *la historia comoverá las almas de los espectadores cuando los hombres que allí estén pintados manifiesten muy visiblemente el movimiento de su alma*, añadiendo que *los movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo*<sup>5</sup>.

Al referirse a la retórica del cuerpo en los cuadros de visión del Siglo de Oro español, señala Stoichita que la pintura se vio obligada a servirse de los valores que provenían de la antigua retórica del cuadro narrativo por falta de una gramática general del cuerpo en movimiento<sup>6</sup>. Ahora bien, para fijar la representación de las diferentes emociones y caracteres, la pintura, tuvo que recurrir también en lo teórico a una materia auxiliar elaborada al margen de la literatura artística y en la que se recoge todo un mundo de doctrinas tradicionales, escasamente certificadas por la experimentación, que parten de impresiones intuitivas y que se pretenden codificar: la fisiognomía científica.

La integración del tema en la teoría del arte se da por primera vez en España en uno de los principales tratados

barrocos, teñido aún por conceptos manieristas de último año<sup>7</sup>: los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho<sup>8</sup>, quien desgrana sus nociones en el diálogo VIII, bajo el título *Principios generales para el uso de la fisiognomía y la simetría*. Aunque no pasa de ser una compilación de textos ajenos, ha de considerarse como muestra del interés que suscitaba el tema y debe recalcar que, aparte de su carácter precursor, se convirtió en un referente inevitable, utilizado hasta bien entrado el siglo XVIII.

Galucci Salodiano y Lomazzo son expresamente citados como fuentes principales<sup>9</sup>, llegando a deslizarse con frecuencia fragmentos literales suyos, pero no deja de recomendarse a della Porta, máxima autoridad en la materia, y a Leonardo<sup>10</sup>.

En la introducción convergen algunos principios de la vertiente ortodoxa de la ciencia fisiognómica -aquella que se sirve de la anatomía comparada y cuyo método es el denominado "silogismo del fisiólogo", por el que ciertas especies, y su figura, se corresponden con determinado carácter o temperamento y al reconocerse en el hombre sus rasgos se estima una analogía anímica-, con nociones de la vertiente heterodoxa, que la vinculan a ciencias adivinatorias como la astrología y la quiromancia. Pero Carducho aborda el tema de manera un tanto indirecta y somera, y apenas se dejan ver elementos procedentes de las fuentes tradicionales. De este modo poco o nada hay de la célebre *De Humana Physiognomía libri III* (Sorrento, 1586), de Gian Battista della Porta, citada casi sin excepción por todos los teóricos españoles<sup>11</sup> y obra de difusión inmensa.

Partiendo de la tradición aristotélica, la teoría de della Porta se fundamenta en la correlación entre alma y cuerpo, aunque es el zoomorfismo el principio fundamental para indagar la correspondencia entre el aspecto físico y el carácter. Y, como bien ha definido Caro Baroja, la suya es una compilación de textos sobre caracterología y psicología, resuelta con un criterio pedagógico y educativo, cuyos grabados, ilustradores de la correlación animal, ofrecían un repertorio más didáctico que ornamental<sup>12</sup> que, en todo caso, sirvieron de inspiración a los pintores<sup>13</sup>.

Carducho desarrolla el tema estableciendo una distinción entre las fisiognomías indicativas de temperamentos permanentes y aquéllas que son fruto de accidentes o perturbaciones temporales. Para la definición de *los movimientos, acciones, facciones, y colores de los hombres viciosos y de los hombres virtuosos por su naturaleza e inclinación propia*<sup>14</sup> -incluye descripciones del hombre justo, de malas costumbres, homicida, prudente, necio, insensato y rudo, atrevido y temerario, tímido, pusilánime, manso y piadoso, lujurioso, casto, desvergonzado y mentiroso, vergonzoso y verdadero, el de costumbres pésimas y el ingenioso-, se sirve del quinto libro

que Galucci Salodiano añadió a los cuatro de *Simetría del cuerpo humano* de Durero (Venecia, 1591 y 1594)<sup>15</sup>. Elaborado según el modelo de las fisiognomías tradicionales, éste quinto libro, dedicado a la expresión y el carácter, constaba de una parte analítica, con la explicación de los indicios por orden topográfico, y otra sintética, con la presentación de los diferentes tipos y caracteres. Sus fuentes principales eran Aristóteles, Ariosto y Tasso, aunque no faltaba el referente de Gauricus, quien en su *De Sculptura* (1504) incluía un capítulo sobre fisiognomía; y de él procede la idea del apéndice<sup>16</sup>.

Para las descripciones de las *acciones y afectos por accidentes*<sup>17</sup> -esto es, melancolía, malignidad, envidia, fortaleza, devoción, majestad, avaricia, alegría, crueldad, ira y furia, deshonestidad, prudencia, hurto, honestidad, temor, locura, llanto y risa- se sirve sobre todo del Libro II: *Del sito, posizione, decoro, moto, furia e grazie delle figure* del *Trattato dell'Arte della pittura* (1584) de G.P. Lomazzo, quien incluyó observaciones fisiognómicas sistematizadas reuniendo las diferentes emociones en nueve grupos, con la descripción del movimiento particular, entendiéndolo como signo externo de lo que el cuerpo experimenta internamente. En su teoría, la naturaleza de una persona viene reflejada por la forma en que se mueve, y esos movimientos serán distintos según domine en el cuerpo uno de los cuatro humores<sup>18</sup>. Su doctrina está fuertemente influenciada por la astrología, y sus descripciones parten del *De Oculis Philosophia libri tres* (ca.1531) de Agrippa de Nettesheim, quien trata de los fundamentos de la fisiognomía en sentido tradicional<sup>19</sup>.

Panofsky<sup>20</sup> destacó ya cómo el texto de Lomazzo es ejemplo de las infiltraciones de elementos especulativos de la astrología y la cosmología en la teoría del arte del Manierismo. Pero tampoco faltan aspectos como la vivacidad y la capacidad de conmovir, verdadero esbozo de lo que había de desarrollarse en el Barroco. Carducho, que asume también los planteamientos de Lomazzo, declara que aspira a *no menos que hacer en la superficie cuerpos, y siendo muertos y sin alma alguna (como vivas), hablen, persuadan, muevan, alegran, entristezcan, enseñen al entendimiento, representen a la memoria, formen en la imaginativa, con tanto afecto, con tanta fuerza, que engañen a los sentidos, cuando venzan a las potencias*<sup>21</sup>.

La vinculación de la fisiognomía a la astrología la convertían en una ciencia con problemas de ortodoxia que, al fundamentarse en la correlación entre cuerpo y espíritu y establecer relaciones de causa-efecto entre los rasgos físicos y las cualidades morales, entraba además en el intrincado ámbito del determinismo, encontrándose con la doctrina eclesiástica del libre albedrío. Por este motivo, Carducho, tras exponer lo concerniente a los "indicantes" de los temperamentos, dice, que *más no por*

*eso se ha de entender, que si uno se hallase con todas las señales de pésimo, sea fuerza, e infalible ser malo: como tampoco teniendo señales de fuerte, y prudente, le sea imposible ser pusilanimio y necio. Lo uno, porque con su libre albedrío puede vencer todas las malas inclinaciones: esto es infalible, y de fee. Lo otro es, que podrá ser tenga alguna porción buena, que las venza y sujete. Y así ai cosa que en rigor nos pueda obligar a atender sea infalible lo que las señales muestran: antes el prudente con la razón las vence. Bien es, que el docto Pintor las sepa, discurra, y conozca, para demostrar con propiedad científica los afectos*<sup>22</sup>.

Muchos autores que barajaron principios fisiognómicos debieron dar margen al tema del libre albedrío. No obstante la fisiognomía, era ciencia que se incluía ya entre las artes prohibidas en el Index promulgado por Pablo IV en 1559, con bula confirmando su prohibición promulgada por Sixto V en 1586. Así, incluso Juan Huarte de San Juan, en su muy reeditado *Examen de Ingenios para las Ciencias* (1575), que sabemos poseyó Carducho<sup>23</sup>, y obra de referencia obligada en España en los textos sobre fisiognómica, defiende el "libre albedrío", *Donde se declara lo mucho que puede el temperamento para hacer al hombre prudente y de buenas costumbres*, a pesar de que su obra se fundamenta en la estrecha correlación entre cuerpo y espíritu, y en algunos pasajes se inclina a pensar que si hay rasgos negativos en uno u otro es imposible la educación<sup>24</sup>.

En cualquier caso la ciencia fisiognómica se siguió cultivando, como la astrología cuando se eliminaba su ingrediente determinista y se circunscribía a desvelar desde su fundamento médico-aristotélico las correspondencias soterradas de la naturaleza como parte de los secretos de la misma y en suma de la magia natural. De este modo no faltaron textos en España dedicados a la materia, muchos de ellos escritos curiosamente por religiosos<sup>25</sup>.

Puede ser este componente determinista lo que en esencia llevó a Francisco Pacheco a eludir el tema en su *Arte de la Pintura* (ed.1649). Su condición de iconólogo al servicio de la Inquisición -fue nombrado censor y visitador de pinturas sagradas del tribunal sevillano en 1618- y su consecuente cautela a la hora de traspasar los límites de la ortodoxia hubieron de jugar un papel esencial a la hora de obviar tales cuestiones<sup>26</sup>. Además del texto de Carducho, que conoce y menciona aunque no utiliza, Pacheco maneja el de Lomazzo, de cuyo libro II incluye transcripciones literales, y concede así importancia a la representación de los afectos y las pasiones del alma en su definición de la pintura<sup>27</sup>, pero no hay cabida para descripciones y clasificaciones fisiognómicas, y, siempre selectivo, se aparta de las orientaciones aristotélicas del italiano.

Tampoco Jusepe Martínez trató de forma detallada el tema en sus *Discursos* (ca.1676), aunque valora y define

la labor de Durero y Leonardo afirmando, que *ambos, raros en la demostración especulativa de los afectos naturales: con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquiera demostración de ánimo, que sólo en los efectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado*. Y concluye, *Estos dos insignes maestros hicieron que sus figuras hablasen con sólo acción; a más que dieron la fisonomía tan viva, que cualquiera conocerá en la cara de lo representado en ánimo y valor de cada cosa figurada*<sup>28</sup>.

La siguiente inclusión de preceptos fisiognómicos en un tratado doctrinal español se encuentra ya en Palomino. Sin embargo, y con un carácter esencialmente práctico, algunas cartillas de dibujo ofrecían ya entonces un repertorio de estampas de carácter pedagógico de las que extraer modelos. Sus precedentes se encuentran en las láminas boloñesas de los Carracci para su academia “degli Incamminati”, las cartillas de Odoardo Fialletti, *Il vero modo et ordine per dissegnar le parti et membra del corpo humano* (Venecia, 1608), y *De excellentis et nobilitate delineatoris libri duo* (Venecia 1611), o la colección del Guercino. Y, aunque principalmente versaban más sobre tipologías de ojos, bocas, narices y extremidades, ocasionalmente se les sumaban aspectos de fisonomía con la finalidad de adiestrar la gestualidad. Algunas, como la de Pedro de Villafranca y Malagón<sup>29</sup>, incluían estudios de cabezas de diferentes edades y sexos, otras podían llegar a añadir algunas fisonomías del hombre en relación con los animales, como la inédita de Vicente Salvador Gómez<sup>30</sup>, o introducir cabezas grotescas, como la de Ribera<sup>31</sup>.

Mayor interés despiertan los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693) de José García Hidalgo, que, por su carácter práctico, no debe considerarse un tratado dogmático sino un álbum, o, si se prefiere, una cartilla académica. Su interés estriba no tanto en los pasajes introductorios como en las 135 láminas grabadas con lecciones de perspectiva, aplicaciones de simetría, anatomía, proporciones, estudios de manos, pies, ojos, rostros y cabezas de ancianos, jóvenes, niños y mujeres de perfil<sup>32</sup>. El autor concede gran importancia a los ojos que considera la parte que más declara el ánimo y el alma, e insiste en la necesidad de incluir en la lámina correspondiente un par de ellos referidos a cada actitud y movimiento, por no existir en otros autores (fig.1). Pero rehuye cualquier deformidad expresiva e indica que representa tan sólo ejemplos perfectos y hermosos, “sin afectos raros”, de suerte que pueden servir para imágenes sagradas y santas<sup>33</sup>.

Considerado, en fin, uno de los tratados barrocos españoles que mejor recoge los tópicos de la doctrina artística moderna<sup>34</sup>, el *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Acisclo Palomino, no podía dejar de

abordar el tema de las fisonomías, dado su sentido enciclopédico –teórico y práctico- y la sólida formación de su autor.

En el tomo II del *Museo*, tocante a la “Práctica de la pintura”, indica Palomino que *es principio constante en la filosofía natural que la constitución del cuerpo humano y la figuración del semblante son unos índices infalibles de las pasiones e inclinaciones del hombre*<sup>35</sup>. Pero la suya es una postura extremadamente prudente, y en plena consonancia con las de Carducho o Huarte de San Juan. Al exponer que determinados rasgos o facciones son índices de las inclinaciones humanas, destacando los rasgos fisiognómicos como signos de temperamentos “permanentes”, debía señalar de alguna manera que las malas inclinaciones se pueden corregir, al igual que las tentaciones se pueden vencer, por lo que concluye que el hombre, *aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón no por eso carece de aquella natural propensión, que inclina, ya que no violente su genio. Por eso se dice “vulgarmente” que virtudes vencen señales*<sup>36</sup>.

Es claro que los argumentos resultan repetitivos, especialmente entre aquellos teólogos que se planteaban si la fisonomía era un saber lícito desde el punto de vista católico. Lo expuesto así por Palomino es básicamente lo mismo que por ejemplo alude Juan de Horozco y Covarrubias en 1588<sup>37</sup>.

Acude además el cordobés a textos sagrados, algo por otra parte recurrente en su obra. Y, así, al tratar sobre la correlación entre cuerpo y espíritu, destaca que el primero no siempre obedece al impulso de la razón, en clara alusión a San Pablo cuando afirmaba sentir dos leyes contrarias, la del alma, con la que amaba a Dios, y la de los miembros de su cuerpo, que le invitaba a pecar<sup>38</sup>.

Poco hay por lo demás de novedoso en el tratamiento del tema. En la introducción y en el cierre del capítulo está presente un sentido de adecuación de cuño albertiano, referida a la correlación entre la acción que ejecuta un personaje y la expresión, y se remite al libro 35 de la *Historia Natural* de Plinio, en que se recoge la pericia de Timantes para representar las perturbaciones del alma, recurso habitual en los teóricos que se ocupan de las fisonomías.

Como lo hiciera Carducho, establece una distinción entre las fisonomías indicativas de temperamentos permanentes y aquellas que son fruto de accidentes o perturbaciones temporales. Detalla luego quince fisonomías, -las que *más comúnmente se ofrecen en la pintura* a su entender-, en las que destaca además de los rasgos faciales la constitución del cuerpo, incluido el cabello y el color, tratando también sobre la naturaleza de sus movimientos. Sigue de este modo la tradición científica, y no faltan referencias a la supuesta obra de Aristóteles y a Della Porta, si bien elimina aquellos ele-

mentos que, como la voz, no pueden ser figurables y que estaban presentes en la obra del napolitano como “indicantes” externos.

Describe diversos tipos humanos: fuerte y robusto, tímido, ingenioso y prudente, insensato y simple, sin vergüenza, modesto, animoso, cobarde, avaro, iracundo, mansueto, pusilánime, injurioso, piadoso y lujurioso. Los signos que detalla del insensato y simple, el sin vergüenza, el lujurioso y el piadoso, coinciden del todo con lo que refiere Carducho respecto al insensato y rudo, los desvergonzados y mentiroso, el lujurioso y el justo; y las descripciones del hombre tímido, ingenioso y prudente, y pusilánime, coinciden también con lo expuesto en los *Diálogos*, aunque de un modo más parcial. Como ya se ha indicado, Carducho había extraído estos principios de la adición de Galucci Salodiano a la *Simetría* de Alberto Durero.

Del resto de fisionomías que trata Palomino es difícil precisar las fuentes, pero se puede afirmar que los principios que maneja responden a tópicos consolidados y derivados de las obras de fisiognomía en sentido tradicional, pudiendo ser esencialmente variaciones de lo expuesto en el Pseudoaristóteles y en della Porta.

Tras dispensar así las indicaciones pertinentes sobre estos temperamentos, Palomino pasa a considerar las perturbaciones del alma “accidentales”, porque *diferente cosa es, ser habitual o naturalmente iracundo; o estar actualmente airado con el semblante descolorido y pálido; los ojos desencajados y el aspecto inminente y furibundo*<sup>39</sup>. Esta diferenciación supuestamente novedosa dentro del panorama español<sup>40</sup> no lo es del todo, pues en esencia está ya en Carducho, dado que la división que establece entre las *acciones, facciones, y colores de los hombres viciosos, y de los virtuosos por su naturaleza e inclinación propia y los que se introducen y pegan al hombre por accidente* responde a similares criterios. Sin embargo hay importantes diferencias al abordar el tema, comenzando por el mayor desarrollo que alcanza en Carducho, quien ofrece dieciocho clasificaciones, mientras que Palomino solamente describe al hombre en estado de rabia y desesperación, deteniéndose algo más en la diferenciación entre risa y llanto y ofreciendo indicaciones sobre la representación de la admiración, la alegría y el espanto. Y al considerar las descripciones que uno y otro ofrecen de determinadas afecciones del alma, se observa que las indicaciones de Palomino se centran en el rostro, señalando los rasgos expresivos de los ojos, las cejas y la boca -en algunos casos alude también al resto del cuerpo-, mientras que Carducho otorga mayor desarrollo al movimiento corporal y de las acciones, lo que, como se ha señalado, viene determinado por la utilización de la obra de Lomazzo, quien consideraba el *moto* expresión y signo exterior de las sensaciones interiores. De esta manera Carducho daba cabida indirectamente en

su tratado a una serie de principios que provenían de viejas especulaciones astrológicas; pero tampoco es exacto decir que se ocupó solamente de la fisiognomía como reveladora de los diferentes tipos humanos como lo ha entendido Bonet Correa<sup>41</sup>; en la apertura al diálogo correspondiente deja bien claro que va a tratar de fisiognomía y de afectos<sup>42</sup>. La cuestión estriba, en mayor grado, en que en el momento en que Palomino escribe el *Museo* el tema de la expresión de los afectos había alcanzado nuevos visos empujado por la emergente ciencia de la psicología, lo que sin duda ha propiciado que se le sponga más avanzado que Carducho en lo concerniente a la materia. De vital importancia es también la aparición en 1649 de *Les Passions de l'âme* de René Descartes, donde aunque no se habla expresamente de fisiognomía se trata de los signos externos de las pasiones, prestando especial atención a los ojos y al rostro. El procedimiento aplicado no es sólo el de introspección psicológica, no atiende exclusivamente al alma, sino a la correlación de los efectos entre lo que en ésta ocurre y lo que acontece en el cuerpo; en la relación detallada que ofrece de las pasiones establece una diferencia entre simples y compuestas proyectando una auténtica fisiología del pensamiento ahondando a la vez en el conocimiento anatómico de la sustancia corporal y de sus funciones.

La incorporación de estas ideas a la teoría artística seiscentista vino de la mano de Charles Le Brun, director durante veinte años de la Academia del Arte de París, que mostró un particular interés por la forma de representar emociones, incluyendo la materia en su plan de estudios. Le Brun pronunció sus primeras conferencias sobre el tema en un curso impartido el 7 de abril y el 5 de mayo de 1668<sup>43</sup>, con dibujos que ilustraban su discurso. Sus trabajos suponen una puesta en práctica del pensamiento de Descartes aplicada al ejercicio de la pintura, y vinieron a establecer un código de expresiones y su representación visual, lo que por otro lado obedecía en parte a motivaciones organizativas y sociales debidas al nuevo reglamento de la Academia Real de Pintura y Escultura con el fin de planificar una normativa y una estética oficial en torno a las artes figurativas. Esta asimilación del pensamiento filosófico de Descartes sobre la materia no dejaba de incluir su diferenciación entre pasiones simples y compuestas: las simples y principales, originadas en el apetito concupiscible, y todas las demás secundarias o compuestas de estas otras, que parten del apetito irascible. Muchas veces las transcripciones llegan a ser literales<sup>44</sup> pero la forma en que aborda el asunto abrió un campo de investigación distinto al tradicional al fijar sus observaciones en el conocimiento anatómico, en especial el que se refiere a los músculos faciales, ofreciendo una minuciosa descripción de las alteraciones que se producen en el rostro bajo el impacto de una determinada emoción. No es de sorprender que sus

conferencias tuvieron enorme repercusión, y tras su muerte se publicaron y tradujeron en toda Europa relanzando el interés por la fisiognómica.

Todo esto ha propiciado que se haya querido ver cierta novedad en Palomino, suponiéndolo influenciado por esta línea de pensamiento. De este modo ha habido quien ha considerado que en el *Museo* se introducen, a nivel teórico, los diagramas formulados por Charles Le Brun<sup>45</sup>; sin embargo ni siquiera están presentes las seis principales pasiones que el académico describió siguiendo a Descartes: amor, odio, deseo, tristeza y alegría ya que el cordobés solamente cita las tres últimas y lo expuesto no coincide con lo dictado por el francés en sus conferencias.

Aparentemente Palomino parece abandonar esa clasificación por temperamentos que estaba en Carducho a través de Lomazzo, pero tampoco puede obviarse que al hablar de fisiognomía admita que tanto el rostro como secundariamente la organización de las demás partes del cuerpo depende de las interiores pasiones y propensiones del ánimo en la parte sensitiva<sup>46</sup>, lo que está en plena consonancia con la definición de Le Brun<sup>47</sup> sobre la pasión, algo que sin duda deviene del pensamiento cartesiano; pero lo expuesto en el *Museo* está lejos del pensamiento racionalista de Descartes y del método experimental de Le Brun.

Y aunque Palomino preste mayor atención a la expresión facial, y por tanto ofrezca, con mayor detalle y precisión, las alteraciones que se producen en el rostro bajo el impacto de una determinada emoción, respecto a lo que había observado Carducho, sigue siendo fundamental para él la expresión corporal y la adecuación de los movimientos y acciones de las extremidades a la expresión a representar.

En todo caso para analizar lo expuesto en el *Museo* hay que tener presente muchos factores, y delimitar la naturaleza de sus fuentes es tarea compleja.

Palomino se detiene fundamentalmente en la diferenciación entre la risa y el llanto, subrayando la complejidad de la representación de ambos estados ya advertida durante el Renacimiento por Alberti en su *De Pictura* (1435)<sup>48</sup>. Coincide con Carducho al advertir que *la risa y el llanto se parecen mucho en la boca, y en las mejillas, y también en el cerrar los ojos; y sólo se diferencian en las cejas*<sup>49</sup>, pero se detiene mucho más en los cambios que se producen, describiendo, de forma detallada cómo, por ejemplo, los rincones de la boca en el llanto *se abren algo los extremos, inclinando hacia abajo; y en la risa no; sino hacen unos senos hundidos, hacia arriba; y de ellos procede una arruguilla hacia abajo, a que acompaña un hoyuelo en la mejilla*<sup>50</sup>. Establece también una diferenciación según la causa que desencadene el llanto, pues dependiendo del motivo se producen diferentes alteraciones, pudiendo ser con ira, con temor, con ale-

gría, con ternura, con dolor, con tormento o con compasión, prestando en este punto especial atención a las acciones y a cómo las manos deben acompañarlas; y siguiendo a Leonardo da Vinci en su Tratado de la Pintura -como el mismo refiere en el texto<sup>51</sup>- nos dice que el artifice ha de escoger aquellos ademanes y acciones que puedan coadyuvar al efecto lloroso según la causa que lo motiva.

Carducho daba también indicaciones de cómo representar manos y brazos pero solamente distinguía entre el llanto por tristeza y dolor y el producido por la alegría, y en este punto es de advertir que las definiciones que Carducho ofrecía de la risa y del llanto no partían, como el resto de lo expuesto en sus *Diálogos* sobre las perturbaciones temporales, del tratado de Lomazzo. Según Flavio Caroli<sup>52</sup>, las observaciones sobre la risa y el llanto en Carducho están recogidas de Leonardo, siendo identificadas sus fuentes en los capítulos del Tratado que fueron transcritos de un libro perdido que el autor supone de fisiognomía -hipótesis ya avanzada por Pedretti en 1968-, aunque advierte que tampoco debe excluirse que Carducho conociese una redacción abreviada del Tratado cuyos pasajes tuviesen como fuente un apócrifo del mismo Tratado. Lo claro es que en el diálogo primero afirma que ha utilizado *para la fisiognomía a Juan Pablo Galucci Salodiano, que curiosa y doctamente discurre de los movimientos y afectos interiores y exteriores, y a Juan Bautista de la Porta y Leonardo, en un tratado de ella, y Lomazzo en su libro de pintura*<sup>53</sup>, y de esto puede desprenderse que se refiera a un libro de fisiognomía del mismo da Vinci. En todo caso sí sabemos, por el *De Divina Proportione* de Pacioli, que Leonardo había escrito ya en torno a 1498 un tratado pictórico *De pittura e movimenti umani*<sup>54</sup>.

No hay que descartar, de este modo, que las observaciones incluídas en Palomino sobre los movimientos de los músculos faciales devengan de Leonardo y no de lo expuesto por Le Brun, pues, en cierto modo, el florentino fue un adelantado al recoger muchas observaciones anatómicas sobre la cabeza humana: observaciones, reflejadas en sus dibujos, que demuestran un gran avance en el conocimiento de la los huesos y de la musculatura facial ahondando también en sus funciones proporcionando así mecanismos que expresan sentimientos y pasiones. Sus resultados son fruto de investigaciones objetivas que no tienen comienzo en la fisiognómica clásica<sup>55</sup>, en cuyas supersticiones declaraba no creer.

Es importante insistir en el hecho de que Palomino ofrezca indicaciones que van más allá de la representación puramente gestual del rostro, y es de destacar que la mayoría de las observaciones acerca de las acciones tienen su fundamento en la teoría renacentista del arte, en la cual prácticamente, y exceptuando observaciones marginales, el movimiento corporal era el único medio de

expresión, lo que puede relacionarse con el origen de la teoría del arte renacentista en la retórica antigua.

Al leer además las indicaciones sobre la diferenciación entre risa y llanto observamos el interés del autor por acompañar a esa gestualidad con la acción de las manos, cuyo valor expresivo destacó efusivamente Quintiliano<sup>56</sup>.

Palomino expone en el tomo I, Libro II, capítulo VI sus argumentaciones y consideraciones acerca de la pintura como arte liberal, reproduciendo un fragmento del *Memorial dado a los profesores de pintura...* en 1677 por Calderón de la Barca<sup>57</sup>, y determina la relación de la retórica con la pintura y su importancia para la representación de los afectos: *La retórica (orden de bien hablar, a quien se remiten la oratoria, y la poesía), cuyo principal asunto, es la persuasión; también asiste con la energía de sus persuasiones; pues retórica muda, no persuaden menos pintadas sus voces, y articulado sus matices. ¿Qué mayor elocuencia, que la que representa, pues sabiendo que es manchado lino de minerales, y licores, la hace creer (o cuando no lo crea, que lo dude) que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso? Y en cuanto a que exprese interiores afectos, pasa de noble engaño la eficacia de los propios, a el arrebatamiento de los ajenos*<sup>58</sup>.

Por otro lado, si se señala que el principal asunto de la retórica es persuadir, cabe destacar el importante papel que la retórica sacra concede al cuerpo como mediador de la palabra, con el mismo efecto persuasivo. Fernando R. de la Flor<sup>59</sup>, ha querido volver a destacar, recientemente, la correspondencia entre las retóricas sagradas, que conceden al cuerpo y a sus posibilidades expresivas una gran importancia para provocar el *movere* en la audiencia, y los códigos gestuales plásticos de la Edad Moderna. Que el registro plástico funciona además metafóricamente “como sermón visual y topográfico” y, al contrario, que la imagen plástica en la homilética, es una constante, encuentra su significación en testimonios escritos sobre esa relación de lo literario y lo plástico cuya referencia última es la retórica. Así lo puso ya de manifiesto Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia General para la estimación de las artes* (1600), al exponer la competencia que la pintura y las artes del dibujo tienen con la retórica y la dialéctica, señalando además que la correspondencia entre la retórica y la pintura ha de servir para que el artífice también consiga a través de lo representado, de los gestos y acciones de los personajes, persuadir al espectador<sup>60</sup>.

En la propia obra pictórica de Palomino se evidencia un mayor desarrollo del lenguaje corporal, se presta especial interés a la acción de los personajes a través de sus miembros mientras que las expresiones del rostro se mantienen más contenidas. Por eso se ha querido hacer hincapié en la importancia del valor gestual de las

manos, considerando que sus descripciones son deudoras de un lenguaje excesivamente retórico<sup>61</sup>.

Así muestra interés por acompañar la expresión con la acción de las manos al dar las indicaciones de cómo representar la admiración, que no aparece entre las acciones descritas por Carducho, quien sí la advertía dentro de la devoción. Pero estudiando atentamente el texto de Palomino, que advierte muchas variantes en la admiración, se percibe que puede referirse a acciones propias de un devoto. Fue sin duda Le Brun quien confirió una gran relevancia a la admiración como primera y principal pasión del alma, tras la que vendrán la estima y la veneración<sup>62</sup>. Sin embargo, al margen de rasgos generales, como abrir ojos y cerrar boca, consideradas entre sus variantes, no hay nada que haga suponer en Palomino un seguimiento del francés.

La descripción que hace de la tristeza, *sentada la figura, la mano en la mejilla, puesto el brazo en el codo, o sobre algún pedestal, o sobre el muslo, y la cabeza inclinada hacia el pecho, los ojos bajos, y levantado el entrecejo*<sup>63</sup>, se reconoce en las indicaciones que da Carducho en sus *Diálogos* para la representación de la melancolía<sup>64</sup>, además de la representación alegórica que grabó Alberto Dureró, convertida ya en tradición iconográfica.

Evidentemente lo expuesto por Palomino se distancia de lo que enseñó Le Brun respecto a la tristeza. Lo mismo ocurre con la alegría y el espanto; sin embargo aporta indicaciones muy generalizadas que nada tienen que ver con las pormenorizadas descripciones del francés, y admitiendo sin embargo que hace mayores observaciones de las que administraba Carducho acerca de los movimientos del rostro; las concernientes al resto del cuerpo lo denuncian anclado en una tradición anterior.

En el Libro I, dedicado al *Aficionado*, considera a la acción como una de las siete partes integrales de la pintura, con la economía, simetría, perspectiva, luz y gracia, o buena manera, y la describe como *aquella actitud, postura, o movimiento de cada figura, más proporcionado a la expresión del asunto*<sup>65</sup>. Extrajo esto del *Graphicae id est de arte pingendi Liber singularis* (Nuremberg 1669), de Johannes Schoeffer como él mismo indica en las notas-, pero el germen de tal afirmación está en teóricos del Renacimiento: ya Alberti advertía que *todos los cuerpos deben moverse entre sí de acuerdo con la cosa que se trate*<sup>66</sup>.

Pide de este modo que *las acciones sean tan expresivas como las de los mudos*<sup>67</sup>, de parecida manera a como expresó Leonardo<sup>68</sup> en la disputa dialéctica entre el pintor y el poeta, e indica que deben observarse las diferencias respectivas a las figuras y a los sucesos: a las figuras atendiendo a los movimientos y acciones correspondientes a las diferentes edades, como lo indicaran Alberti<sup>69</sup> y Leonardo<sup>70</sup>, y a los sucesos *porque unos piden gravedad y modestia en las acciones, según*



Fig. 1. José García Hidalgo: *Principios...* (1639).

el caso, y la autoridad de los personajes, que lo componen<sup>71</sup>. El fundamento de la correlación de las figuras representadas o de los miembros de las mismas, estriba en la exigencia de adecuación al asunto expresado, por eso indica en una ocasión que en una figura grave o seria todas las acciones han de ser compuestas y proporcionadas.

Exige además Palomino, conforme a la estética barroca, que las figuras no estén ociosas, y reclama variedad de actitudes y perfiles indicando que la diferencia de semblantes en la pintura imite la variedad de la naturaleza, considerando defecto reprehensible el hacer lo contrario y señalando, también, que no haya muchas cabezas de un mismo perfil, o figuras de una misma actitud<sup>72</sup>; ya había indicado Alberti en su *De Pictura* que se ha de poner mayor cuidado en que no se repita el gesto o la actitud en ninguna figura<sup>73</sup>. Y evitar la monotonía de los tipos y el desconcierto de las escenas, deja a salvo dos atributos esenciales: *varietas* y *decorum*.

Dentro de la variedad advierte sin embargo, que toda deformidad se ha de rehuir, procurando ajustarse en todo a las leyes que prescribe la misma naturaleza. Y considera que se ha de procurar en cualquier figura la expresión

del afecto *por ser el más indicativo del alma*, lo que traslada también a los animales “brutos”, retomando a Alberti casi literalmente añade: *que no será bien hecho pintar dos bueyes arando con aquella soberbia bizzaría, con que se suele pintar al bucéfalo de Alejandro. Ni como la ninfa Io (hija infeliz de Inaco) a quien fingen los poetas convertida en vaca, erguida la cerviz, enroscada la cola, y corriendo con acelerado corso*<sup>74</sup>.

En líneas generales se puede decir que lo así expresado en referencia a la representación de afectos y expresiones del alma no deja de ser bastante convencional, fiel a los lugares comunes de la doctrina artística moderna respecto al tema. Como otros autores, recurre, aunque parece que indirectamente, a aquellos principios que provenían de la tradición científica para desarrollar las fisiognomías como indicantes de temperamentos permanentes, tratando no sólo del rostro, sino también de la constitución del resto del cuerpo, y, como ya se ha dicho, sus descripciones no difieren mucho de las ofrecidas por Carducho, lo que tampoco significa forzosamente que las haya extraído de los *Diálogos*, pues muchos de estos principios se habían convertido en tópicos.

Tampoco se limita Palomino a hacer observaciones acerca del semblante en lo concerniente a las perturbaciones del alma *accidentales*. Sus indicaciones se trasladan al resto del cuerpo e incluso ofrece una gramática “postural” que muchas veces es aún deudora de la antigua clasificación por temperamentos. En todo caso, al igual que en su pintura, su interés se centra en el movimiento corporal y en las acciones, considerando que a través del cuerpo se puede ofrecer una gramática gestual que enseñe y transmita a través de las figuras los afectos y movimientos del alma. Sus observaciones acerca de los movimientos y acciones de las extremidades son deudoras de un lenguaje retórico que traslada a sus obras pictóricas, donde las figuras hablan y expresan el asunto representado a través del lenguaje corporal y mucho menos de la expresión facial.

Los diagramas que Charles Le Brun formuló gráficamente en la Academia del Arte de París se dan por primera vez en España en el *Método Suscinto y Compendioso* de Matías de Irala Yuso<sup>75</sup>, hermano lego de la orden de San Francisco de Paula de Madrid y artista polifacético cuya personalidad y obra han sido abordadas por Bonet Correa<sup>76</sup>, quien le ha señalado, especialmente, como un transmisor y divulgador del repertorio ornamental y contenido iconológico del barroco tardío en España durante la primera mitad del siglo XVIII.

El *Método Suscinto y Compendioso* no es un tratado doctrinal sino una obra de carácter similar a los *Principios* de García Hidalgo, una compilación de reglas que en cierta medida continúa con la tradición de las citadas cartillas de Ribera, Villafranca o Salvador Gómez y



Fig. 2. M. de Irala: *Método Suscinto...* (1739).

en la que se recogen modelos de otros autores que Irala adapta a su propia concepción y estilo creando una heterogénea colección de grabados pedagógicos, en la que se ofrece un amplio vocabulario visual para el artista. Incluye láminas dedicadas a la simetría, proporciones, perspectiva, ornamentación, arquitectura, zoología y anatomía, inspiradas en autores que él mismo cita en el título de su obra como Juan de Arfe, Pierre Le Pautre y José de Ribera, aunque en sus estampas, como ha destacado el mismo Bonet<sup>77</sup>, es perceptible la presencia de obras como las de Jean Cousin, Claude III Audran, Andrea Pozzo o Charles Le Brun.

De entre las láminas que constituyen el *Método*, dos están dedicadas a la expresión siguiendo los modelos establecidos por el académico francés.

Ya se ha destacado la importancia que la obra de Le Brun supuso en lo concerniente a la representación de las pasiones del alma. Los modelos artísticos que acompañaban a sus conferencias ofrecían una considerable gama de lenguajes visuales, un vocabulario que demostraba que las pasiones podían ser susceptibles de expresión diferenciada por medio de la representación visual. La

gran repercusión de su “método” provocó el que se prepararan -con carácter póstumo, como va referido- varias ediciones de su obra. En 1696 Sebastian Le Clerc grabó por primera vez los dibujos que el pintor había utilizado como apoyatura visual a lo expuesto en sus conferencias de 1668. Un extracto del texto fue publicado por Henri Testelin en *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture* en 1696, aunque la primera edición del texto completo fue la de Bernard Picard en *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'expression générale et particulière*, en 1698.

Creemos que Irala se sirvió de *Expressions des passions de l'ame*, edición preparada por Jean Audran en 1727, para la elaboración de sus láminas dedicadas a los afectos, ya que en una de ellas (fig. 2) sigue especialmente el orden establecido en la obra de Audran, mostrando las cabezas de expresión ordenadas de las pasiones más moderadas a las más violentas, de las alteraciones del rostro más sutiles a las deformaciones más fuertes. Se reconocen, de izquierda a derecha y de abajo a arriba, los diagramas que Le Brun formuló sobre la atención, la admiración con sorpresa, la veneración, el éxta-



Fig. 3. Charles Le Brun: Atención, admiración, admiración con sorpresa, veneración Ed. Jean Audran (1727).



Fig. 4. Charles Le Brun: Extasis, deseo, ánimo tranquilo, risa. Ed. Jean Audran (1727).

sis, el deseo, el ánimo tranquilo, la risa, el dolor agudo, el dolor corporal simple, la tristeza, la muerte, la compasión, el desprecio u odio, el horror el terror, el cólera, el odio o celos y la desesperación (figs. 3 a 7). Irala solapó los modelos del francés en una sola lámina incluyendo en bordes y márgenes otros de diversa procedencia. Bonet<sup>78</sup> ha señalado ya la incorporación de modelos de tipo rubensiano, flamenco y veneciano, aunque también es perceptible la inclusión de otros que parecen devenir de los estudios antropológicos de Alberto Durero, y rostros grotescos imbricados con cabezas que muestran diferentes estadios de la vida: la niñez, la juventud y la vejez.

La otra lámina dedicada a los afectos incluye solamente la expresión de los ojos correspondiente a diversas pasiones del alma. Cada ojo aparece con su compañero —algo que ya había reivindicado García Hidalgo, acompañados de las cejas, que subrayan su valor expresivo (fig. 8), y con la anotación correspondiente a la pasión del alma que significan. Irala imbrica unos modelos con otros, representando fragmentariamente algunos de los que aparecían en su lámina de rostros enteros y otros que no estaban en ella, incorporando además perfiles y ojos sueltos, entre los que se reconocen varios de los representados por Ribera en una de las estampas de su inconcluso manual de enseñanza (fig. 9).

No procede cuestionar aquí la validez de los preceptos elaborados por Charles Le Brun. Lo cierto es que el acompañar a las descripciones de los diferentes estados anímicos de una representación visual —hasta entonces se había hecho de un modo estrictamente verbal—, supuso un gran cambio. Y si bien sus observaciones tenían un carácter científico y su finalidad última era la institucionalización de un código de expresiones, como se ha dicho, su obra supuso para muchos la solución a un problema principal y estrictamente de ejecución. Es de esta manera cómo lo presenta y traduce Irala, cómo una solución con aplicación práctica inmediata, cómo un repertorio de modelos.

Pasarán bastantes años desde la publicación del *Método suscito* hasta que aparezcan las siguientes fisiognomías, de Rejón de Silva y Arce y Cacho, pero es la obra de Irala la que marca de alguna manera lo que será una preocupación constante durante el siglo XVIII por la expresión en la teoría artística española, y ejemplo de ello son las obras de dos autores anteriores a éstos: Gregorio Mayans y Siscar y Antonio Rafael Mengs.

Es ineludible que el tema interesó más a nuestros estetas y teóricos durante el siglo XVIII que en otros momentos anteriores, o, en todo caso, es ahora cuando más presencia toma en la teoría artística y en las disquisiciones estéticas, lo que no deja de sorprender, teniendo en cuenta los postulados estéticos del momento.

La evolución de los “estilos” afecta a los criterios

representativos, pero continúa interesando la traducción de la interioridad del hombre y por lo tanto la traducción y la representación de las pasiones, así que, durante el siglo XVIII, además de destacar las posibilidades expresivas de la pintura, también se quiere determinar su realización, lo que se traduce en ocasiones en una articulación de tipos y emociones en el plano teórico, con el fin de desarrollar una semiosis expresiva, mientras que el ideal gira entorno a la Belleza.

No hay que olvidar que es el momento del academismo clasicista, pues aunque la Academia de San Fernando de Madrid comenzó a funcionar formalmente a partir de 1757, con la publicación de sus estatutos definitivos, puede decirse que entre 1730 y 1790 se desarrolla plenamente el modelo académico ilustrado en Madrid, desde donde se intentan marcar unos parámetros para instituir como norma la belleza ideal, lo que incluye también la búsqueda de movimientos y expresiones que la produzcan<sup>79</sup>.

Ahora bien, se entiende que toda deformidad (expresiva) quedaría excluida de un arte idealizado, por lo tanto la articulación de tipos tendría que convertirse en algo obligatoriamente restrictivo. Los nuevos postulados estéticos, que alcanzan concreción en el pensamiento de Antonio Rafael Mengs, no son asimilados por todos los autores y se incurre en la utópica fusión de la búsqueda de la belleza ideal y la articulación de tipos y emociones.

La representación de determinadas expresiones y afectos del alma repercutía también en uno de los principios estéticos básicos del Neoclasicismo, la moderación, por eso existe un principio común que es el evitar la traducción de expresiones violentas o exageradas. Pero el deseo de articular tipologías termina por exceder esa moderación, y, el problema, como se señalará más adelante, pudiera estar en las fuentes a que se recurre para desarrollar el tema, por falta de una gramática exclusiva respecto a la materia.

Hay unidad en lo referente a algunos principios estéticos básicos y una preocupación por determinados aspectos como la adecuación de las expresiones al tema que se quiere representar, que no suponen nada nuevo con respecto a lo ya visto en Carducho y Palomino porque son principios que derivan de la teoría renacentista del arte, pero por la misma diversidad de los escritos, no hay un pensamiento unitario sobre el tema.

En 1776 se le encargó a Gregorio Mayans y Siscar un discurso para recitar en la Junta Pública de distribución de premios de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, después de que en 1774 fuese nombrado Académico de Honor. El discurso resultó ser demasiado extenso, y en la Academia se le pidió que acotase su redacción y supliera algunas faltas, incluyendo algo sobre escultura o arquitectura para su publicación. Sin embargo el texto no se llegó a retocar, quedando inédito

*Douleur aigue*

10

*Douleur corporelle simple*

11



*la Tristesse*

12

*le Pleurer*

13



Fig. 5. Charles Le Brun: Dolor agudo, dolor corporal simple, tristeza, muerte. Ed. Jean Audran (1727).

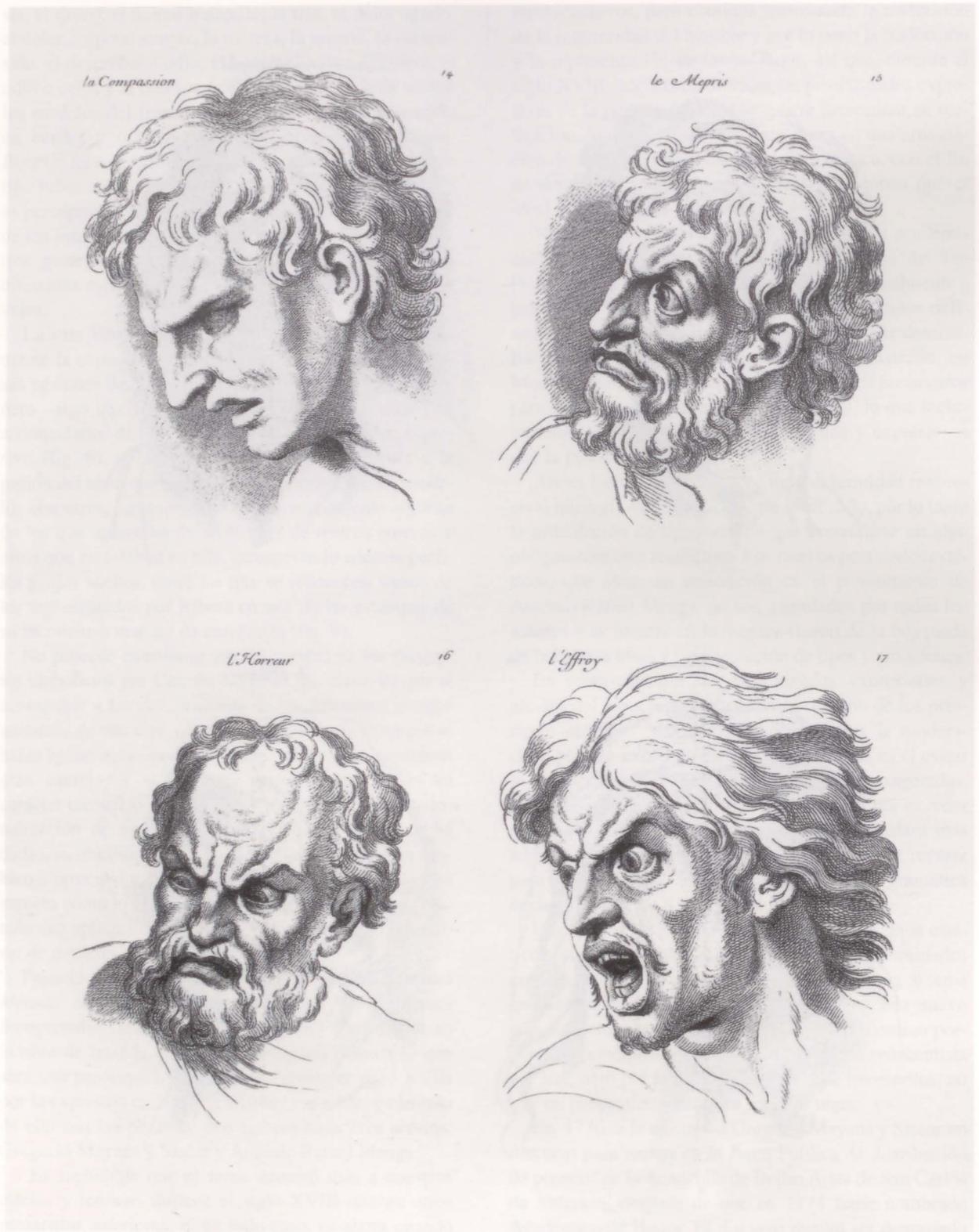


Fig. 6. Charles Le Brun: *Compassión, desprecio-odio, horror, terror*. Ed. Jean Audran (1727).



Fig. 7. Charles Le Brun: Cólera, odio-celos, desesperación. Ed. Jean Audran (1727).

hasta que un familiar suyo lo publicó ya en 1854 bajo el título *Arte de Pintar*<sup>80</sup>.

Por la extensión y los temas que abarca, el trabajo de Mayans se aleja de su carácter de discurso para convertirse especialmente en una obra pedagógica donde se mezcla la erudición con las reglas sobre la pintura. Bien puede considerarse un tratado sobre estética y teoría del arte en el que se refleja la lectura de diferentes textos españoles, como los de Carducho, Pacheco, Palomino o Sigüenza, además de Céspedes, Jáuregui, Juan de Arfe, o autores extranjeros como Alberti, Dolce, Leonardo, y clásicos como Cicerón, Quintiliano, Horacio, Plinio y Aristóteles<sup>81</sup>.

Por lo que respecta a la materia que nos ocupa, las lecturas de Carducho y Palomino, en lo español, así como las de Alberti y Leonardo, le debieron servir para abordar el tema y estructurar de alguna manera su discurso teórico, por lo que muchos aspectos presentes en su trabajo ya han sido abordados al referirnos a otros autores.

En el capítulo XIX considera a la fisionomía como una de las artes de las que se sirve la pintura, junto a otras principales como la física, la óptica, la geometría o la arquitectura, y aquí no falta la cita obligada a la obra de della Porta, aunque éste no suponga para él ninguna autoridad, ya que estima que trató el tema *ingeniosa pero vanamente*, sintiéndose más conforme con lo expuesto por Galucci Salodiano<sup>82</sup>.

En el capítulo V señala que, *lo más dificultoso de expresar en las figuras son los afectos del ánimo, y mucho más que los afectos las costumbres que nacen de ellos*; y recurriendo a Plinio, como antes Alberti o Palomino, señala a Aristides tebano como el primero que pintó el ánimo y las perturbaciones.

Recoge las mismas observaciones que hiciera Palomino sobre la dificultad de la diferenciación entre la risa y el llanto<sup>83</sup>, aunque se sirve para ello del *Schilderboek* (Alkmar 1604) de Karel Van Mander (1548- 1606), quien a su vez lo debió recoger del italiano, ya que, según Schlosser<sup>84</sup>, éste conocía los textos de Alberti y se servía de ellos en ocasiones.

De acuerdo con su filosofía del arte, el interés constitutivo humano de Mayans no queda reducido al aspecto orgánico o estructural, sino que abarca la diversidad que implica la capacidad afectiva. Así, en el capítulo III dedicado a la "Pintura del hombre" establece una precisa semiosis fisiognómica en donde frente, ojos, orejas, boca y labios, son indicios de diferentes afectos según su posición. Considera a la frente *la puerta del alma*, ya que estando natural *manifiesta la serenidad del ánimo; muy despejada, la desvergüenza; arrugada, la ferocidad; opaca, la tristeza*. Pero, al igual que Leonardo escribió en su Tratado, califica a los ojos como ventanas del alma, por ser los que más descubren sus secretos<sup>85</sup>.

Como ya han apuntado León Tello y Virginia Sanz<sup>86</sup>, la determinación del valor significativo de los ojos en

Mayans responde a observaciones triviales, considerando que *si están levantados por costumbre o de propósito, indican engreimiento o soberbia; vueltos a otra parte, negación, hastío, disimulo y menosprecio...*

Señala también como distintivos o indicios de diferentes afectos a las orejas la boca, los labios y la nariz, y aconseja a los aprendices de la pintura que se adiestren en su diseño tanto por su valor comunicativo como para la caracterización individualizada, consciente de la dificultad que supone la variación de los rostros. Y pese a considerar que la vida interior se refleja especialmente en la cabeza, admite que también se expresa a través del concurso de todos sus miembros. Ofrece de este modo observaciones acerca del diseño y posiciones del resto del cuerpo, pero al igual que ocurría con los ojos, son interpretadas de forma muy generalizada. Consciente de que los impulsos afectivos tienen una exteriorización dinámica propia, considera que—el movimiento corporal presta vigor y fuerza a la imagen, aunque indica que no han de tener mucha violencia y han de ser adecuados a la configuración, edad y sexo, en consonancia con el pensamiento de Alberti y Leonardo.

El capítulo V es el que mejor expresa el pensamiento de Mayans respecto al tema. Aquí la conveniencia (decoro), en el sentido de Horacio y Alberti, está subrayada con insistencia. Y dado su espíritu neoclásico, no se elude el tema de la legitimidad de la representación de cualquier tipo de movimiento anímico, advirtiendo que para deleitar no es necesario mostrar imágenes horribles, aunque era consciente de que se puede corregir, si el pintor ha sabido traducirlos bien *fuera de que la pintura es una historia muda, que debe copiar lo bueno y no omitir lo malo expresado con decoro*.

Entre sus recomendaciones para representar los afectos del ánimo están la observación del natural, y el estudio de las descripciones que hacen de ellos los escritores sagrados y los principales poetas y filósofos morales, como Homero, Aristóteles, Virgilio y Ovidio, además del estudio de pinturas esculturas y láminas de los más excelentes pintores y grabadores. Y señala como conveniente para la expresión de los afectos la conferencia de Le Brun impresa y grabada por Picard en 1713.

Mucho más rico se nos presenta el pensamiento de Antonio Rafael Mengs (1728-1779) respecto al tema. Sus reflexiones sobre la Belleza y el Gusto, al parecer escritas a instancias de su amigo Winckelmann, con el que los críticos señalan un constante intercambio de ideas, fueron publicadas como anónimas por primera vez en Zurich en 1762. Su pensamiento está ligado de hecho al de Winckelmann, y considerando la Belleza desde un punto de vista platónico, juzga que la perfección en ella no se encuentra en la naturaleza sino que se adquiere a partir de una observación selectiva de ésta, y así, el arte,



*sin contradicción: pasiones violentas sin afectación y sin baxeza, para él, los otros pintores fuera de Rafael no han sabido hallar los justos movimientos que el alma produce en el cuerpo; ni han considerado que todo extremo es vicioso, y que toda acción llevada al extremo es de un hombre sin juicio*<sup>92</sup>.

Si Rafael es el más sublime de los maestros es precisamente por la expresión, que es la causa de la belleza de sus obras: su mérito reside en que su plasmación o representación de expresiones corresponde a un proceso intelectual, o si se quiere selectivo, que al alejarse de la sola observación de la naturaleza concede a sus obras la dignidad necesaria para ser considerada sublime.

Describe ese proceso de selección del maestro de Urbino en lo tocante a la representación de emociones específicas. Rafael, dice, veía la expresión en los antiguos y en la naturaleza tomando de aquéllos las formas principales, escogiendo muchas veces del natural las que se acercaban más a las estatuas griegas, y después examinaba la expresión de cada miembro particular adecuándola a la del semblante. Importa señalar que para Mengs la representación de las expresiones no debe ser una cosa aprendida o copiada de otros, porque *el espíritu precede a las acciones: y así el que no haya imaginado bien la cosa no la podrá pintar; y si lo consigue por estudio y artificio aprendido de otros, pintará un cuerpo sin alma, y nunca hará en el ánimo de los espectadores aquella impresión que es necesaria para calentar su imaginación al tiempo de representar la acción que se desea*<sup>93</sup>.

La perfección de la expresión consiste para él en que en un cuadro de historia, por ejemplo, *el sujeto airado, alegre o melancólico, ó agitado de qualquiera otra pasión se exprese de manera, que no pueda significar otra cosa; y que la signifique precisamente en aquel estado y medida de afecto que pide el asunto: de suerte que la historia se entienda por las figuras, y no haya necesidad de explicar las figuras por la historia*<sup>94</sup>. En este mismo sentido estima a Rafael, porque no es sólo expresivo en cada figura, sino que además en sus obras el todo de la historia, sus episodios, corresponden igualmente a la pasión de la figura principal.

El germen de la admiración por Rafael se encuentra ya en Giovanni Bellori. Considerado el predecesor de Winckelmann, este importante historiógrafo del siglo XVII influyó sobre las opiniones de la época siguiente hasta bien entrado el siglo XVIII<sup>95</sup>. En su *Descrizione delle imagini dipinti da Raffaele d'Urbino nelle camere del palazzo vaticano* (Roma 1695), Bellori concede una gran atención, en relación con la teoría artística del clasicismo, a la categoría de la expresión, a la invención y a la gracia<sup>96</sup>. Debido a la gran repercusión de sus obras, la más importante las *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (Roma 1672), no es de extrañar que, ya antes de

Mengs y tras haber recomendado la lectura de Bellori y de otros autores sobre obras y vidas de pintores eminentes, Palomino se refiera a la ejecución de las obras de Rafael para el Vaticano en estos términos: *con tal expresión, belleza e inventiva, que son oráculos del estudio, y asuntos a la admiración*<sup>97</sup>. Expresión, Belleza e Invención, son términos manejados a menudo por Mengs, pero que conceptualmente difieren del significado que podría darle Palomino. Expresión e invención en Mengs se convierten en adjetivos recurrentes para elogiar la pintura del maestro de Urbino, no tanto la belleza, pues consideraba que en el pintor italiano sólo se manifestaba en la expresión, lo que indica el mismo origen para este tipo de formulación admirativa de la obra de Rafael: Bellori.

También la Academia francesa, por lo que le debe al italiano como uno de los formuladores del academicismo clasicista, sigue en sus postulados básicos a Bellori y alaba a Rafael como uno de los exponentes de su ideal estético. En 1708 Roger de Piles (1635-1709), expuso en su *Cours de peinture par principes un Balance de peintres* que a pesar de su sabor académico constituía una tentativa de considerar seriamente la crítica de arte en el sentido propio de la época, de basarla en reglas fijas, objetivas como ha señalado Schlosser<sup>98</sup>. Y aquí concedió a Rafael la puntuación más alta, en lo general, y en lo referente a la expresión, en particular, por encima de Poussin o Le Brun. Sobre decir que Rafael se convirtió en un modelo académico internacionalmente aceptado<sup>99</sup>.

Mengs llama *estilo significante o expresivo* al que tiene a la expresión como fin principal, y distingue en la composición dos maneras; una expresiva, y otra que busca sólo el efecto. A la expresiva correspondería la pintura de Rafael, pero también la de Poussin, del que dice fue excelente en la expresión de figuras ordinarias y de carácter bajo y violento, y también la de Domenichino, que *tenía mucha expresión y diseño, aunque de éste advierte que en todas sus cabezas hay una expresión; pero no se puede determinar de que especie; á no ser un ayre que ponía a todas, viniese ó no viniese al caso: de modo que es más un carácter o gesto que una expresión*<sup>100</sup>.

Resulta curiosa la distinción que establece entre carácter o gesto y expresión. Se entiende que expresión es tan sólo aquélla que se adecua al tema y lo significa.

De la misma manera se expresará Azara en su comentario al Tratado de la Belleza del alemán, al considerar que expresión es *el arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones que pide la composición*<sup>101</sup>. Azara concede un significado amplio al término, considerando que todas las partes que componen el cuadro son susceptibles de expresión y todo debe contribuir a la belleza. Por eso promulga una especie de selección de temas donde el pintor ha de saber escoger, y entiende que la selección se debe realizar también en lo referente

al modelo que se desea representar, porque *si la pasión que se quiere representar es muy violenta, y copia materialmente algún modelo ordinario, hará una cosa afectada y fea que moviendo demasiado las fibras de los sentidos, causará pena en vez de placer*<sup>102</sup>. Es este otro rasgo característico del pensamiento de Azara, una postura sensualista donde prima la búsqueda de impresiones sensoriales agradables. Por este mismo motivo no aprueba el naturalismo del barroco, cuando escribe que *entre los modernos (preciso es confesarlo) se ha introducido una secta de pintores y de aficionados, que no tienen por expresión verdadera todo lo que no sea solemne contorsión, y así hacen poca expresión con gran aparato y muchos medios, observando además que es más fácil reparar en movimientos groseros de una persona apasionada que pone en convulsión todos sus miembros, o la sangre que vierte a borbotones un herido, o la fealdad de un cadáver, pues considera que para esto se pide poquísimos talento e instrucción, que descubrir los resortes del alma, el sorprenderla por así decirlo en sus secretos escondrijos y saber expresarlos exteriormente, sin alterar la belleza de las formas, lo que para él requiere mucha más atención y más filosofía*<sup>103</sup>.

Es obvio, como muestra Azara, que es más fácil la representación de emociones más fuertes o violentas que la de aquellas apreciaciones sutiles propias de movimientos interiores más complejos; sin embargo, se muestra radical en sus juicios, y su proclama contra el naturalismo parece corresponder más a una actitud visceral que a la expresada por motivo de una postura estético-filosófica concreta. Su pensamiento parte de Mengs, pero en éste la crítica al naturalismo es consecuente con sus premisas estéticas. Mengs no podía apreciar el naturalismo porque consideraba que la copia de la naturaleza y de los seres de la realidad sensible eran imperfectos, promulgando así, desde su platonismo, la búsqueda de un conocimiento ideal capaz de corregir los defectos de la naturaleza, que el pintor debía objetivar en sus obras. Azara se aleja del idealismo de Mengs. Sus juicios se sustentan principalmente en dos criterios, el deleite sensorial y la moderación; y como algo inherente al principio de moderación de cuño albertiano está el sentido de adecuación o propiedad, que el italiano refirió a la conveniencia de la representación de las emociones según la condición del personaje, aunque en éste se concretaba en la distinción entre sacros o no sacros y en la diferenciación según su edad<sup>104</sup>. Azara se pronuncia con un cierto tono clasista no exento de las consideraciones morales de la época, indicando que *un héroe no se apasiona como un ganapan o esportillero*<sup>105</sup>.

Desde su clasicismo, Azara admira el arte griego y estima a los maestros atenienses, incluso al Helenismo. Destaca el grupo de Niobe como paradigma de cómo los griegos supieron hacer visibles las situaciones violentas

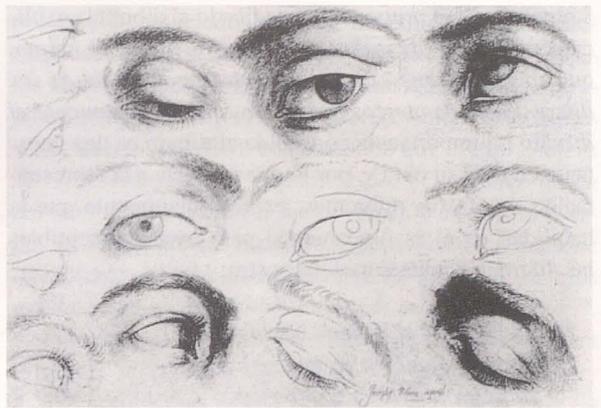


Fig. 9. José de Ribera: Estudio de ojos (1622).

sin alterar ni afeor los objetos, y hace referencia al Laocoonte, cuya atormentada situación supieron sus autores *variarla y expresarla de manera, que al mismo tiempo que su vista imprime la más profunda idea de dolor, no se halla gesto ni convulsión que destruya la belleza de sus formas*<sup>106</sup>. Por el contrario, Mengs, a pesar de considerarlo en una ocasión el más insigne de los monumentos, lo incluye en lo que el denomina el “género alterado”, explicando que en él *dominan las líneas convexas, y las formas son angulares, tanto en las entradas como en las salidas, por cuyo medio se muestra la alteración que hay en su expresión*<sup>107</sup>. Hay quien ha apreciado que Azara se aproxima a Lessing interpretándolo desde un contexto estético, y no como Winckelmann apreciándolo como modelo heroico por su actitud moral; así alejándose de la rigidez de los conceptos académicos de Mengs mantendría una postura más sensualista en consonancia con la pauta evolutiva de las ideas estéticas de finales del siglo XVIII<sup>108</sup>.

Unos años después de la publicación de Azara se imprime en Segovia el tratado versificado del murciano Diego Antonio Rejón de Silva, con el título *La pintura, poema didáctico en tres cantos*<sup>109</sup>.

Sólo existe en España una obra de carácter semejante, el Poema de la Pintura que escribió Pablo de Céspedes en 1608 y del cual solamente se conservan fragmentos sueltos. Entre otras cosas, fue éste el motivo que movió a Rejón de Silva a escribir el suyo –así lo refiere en el prólogo de su obra–, animado también por la lectura que hizo de los de Watelet, Le Mierre, Du Fresnoy y Mairs.

En el prólogo explica también la finalidad de su trabajo: *tratar con el mayor método que me ha sido posible los preceptos del Arte siguiendo el orden con que le empieza a aprender un joven hasta llegar al sumo grado de perfección*<sup>110</sup>, indicando que lo esencial del tratado no es suyo sino tomado de los escritos de Leonardo, Alberti, Carducho y otras obras extranjeras.

Incluye en el primer canto dedicado al dibujo la explicación de las principales pasiones y afectos del ánimo, que *son cosas que expresa la pintura por medio de los diferentes lineamientos del rostro, que es puramente el diseño*. La importancia concedida al dibujo es una constante en toda su obra y, por lo que respecta a la representación de afectos diferentes, expresa claramente que la habilidad en él es fundamental para hacer perceptibles las diferentes mutaciones del rostro:

*En cada edad el hombre es diferente,  
Y en cada situación en que se halle:  
O ya pesar acerbo le atormente,  
O ya gozoso esté, que aunque más calle,  
Lo demuestran sus ojos vivamente,  
O ya lleno de enojo, ira, venganza;  
Zelos desconfianza,  
O ya tranquilo el ánimo y sereno  
Recibe mutaciones muy sensibles,  
Las cuales un pintor de ciencia lleno  
Con el dibujo hará muy perceptibles<sup>111</sup>.*

Insiste también en la necesidad del estudio de las diferentes pasiones, y de cómo el rostro se altera expresándolas, a la vez que ofrece algunas nociones un tanto generalizadas para representar el dolor, la furibunda saña, y la risa y el llanto. No confiere mayor desarrollo al tema al ser consciente de la dificultad de la descripción verbal y porque resulta materia intrincada que, *no es para explicarla pictóricamente en verso*. Remite así al capítulo de Palomino, aunque le parece útil traducir las disertaciones de Watelet sobre los diferentes grados de las pasiones, tanto por lo arduo de la materia como por lo importante y preciso que resulta para los “profesores”, si bien advierte que puede parecer demasiado filosófica<sup>112</sup>.

El poema didáctico de Claude Henri Watelet, fue publicado por primera vez en París en 1760 bajo el título *L'Art de Peindre, Poème avec des réflexions sur les différents parties de la peinture*, pero pronto fue traducido a varios idiomas y bastante leído. Schlosser lo ha destacado como ejemplo de pervivencia de las diferentes fórmulas de la teoría artística italiana, desde el “dibujo” a la “invención”<sup>113</sup>.

Según la traducción de Rejón, se establece una distinción entre diferentes tipos de pasiones, como la pena, la alegría y el amor, se explican sus causas, se dividen en grados y se describen los movimientos del cuerpo y las diferentes expresiones que producen. Las observaciones de los efectos son algo triviales siendo lo más destacado el interés filosófico por descubrir las alteraciones que las diferentes pasiones ocasionan. Parece sin embargo significativo que crea apropiado el murciano avisar que *en las sociedades cultas no existe el uso de demostrar exteriormente todos los grados de las pasiones*<sup>114</sup>, antes de dar

paso a la disertación de Watelet, y censura así el poema del francés, al dejar de ofrecer las descripciones de las expresiones correspondientes al amor en sus diferentes grados porque, a su parecer, *al seguir explicando sus progresos, me advertiría la misma naturaleza, cubriéndose con un misterioso velo, que en las artes debe hacer la reserva y cautela el mismo oficio que hace el pudor en el amor*<sup>115</sup>.

Rejón se muestra a favor de la observación de la naturaleza, considerando que ayuda al pintor a plasmar mediante la expresión las pasiones internas:

*Así, pues, quien al templo deseado  
De la Fama llegar pretende en breve,  
Con atención no poca,  
Y nunca de su ciencia confiado,  
En la naturaleza estudiar debe;  
Notando de los hombres el semblante,  
Indice involuntario  
Del corazón, y no menos constante;  
Y verá el modo vario  
Con que se altera el rostro de un zeloso,  
Del que queda espantado,  
Del alegre y risueño, ó deseoso,  
Del que está temeroso,  
Del compasivo, triste ó enojado<sup>116</sup>.*

De igual modo recomienda la observación de obras de otros autores, en especial la pintura de Rafael, a quien dedica varios elogios versificados por su destreza para representar las alteraciones del rostro bajo el influjo de diferentes pasiones. Este énfasis admirativo por el de Urbino bien pudiera estar condicionado por la lectura de Mengs, aunque sus postulados estéticos divergen un tanto.

Rejón, a diferencia de Mengs, considera oportuna la imitación de la naturaleza y el arte. Sobre la supremacía de la expresión ideal, opina que pudiera tener aplicación en los cuadros sobre Jesucristo, la Virgen y los ángeles, pero en los asuntos históricos le resulta obligada la individualización y justifica el naturalismo, exaltando a los artistas españoles por lo ejemplar de sus obras<sup>117</sup>. *No se debe copiar el natural –dice– con aquellos defectos de que comúnmente vemos abunda la mayor parte de los hombres, tanto en las facciones del rostro, como en el talle y miembros, porque sería únicamente ocuparse de imitar vicios de la naturaleza; pero tampoco se debe dar el Pintor á todas las figuras de un asunto histórico aquella belleza ideal en sus formas, que inventaron los antiguos para representar Deydades*<sup>118</sup>.

Y aunque su espíritu es evidentemente neoclásico, en sus juicios no se muestra tan radical como otros autores coetáneos, ni se opone al naturalismo, ni lo considera inferior al idealismo. Sí coincide con Mengs cuando

declara que no ha de haber en un cuadro una cabeza cuyo gesto no explique la relación que tiene con el caso que se pinta. Por lo demás, considera necesaria la variedad en las figuras en lo referente a edad, sexo y acción, y la adecuación de la expresión al sujeto según los mismos preceptos.

También en 1786 se editaron en Pamplona las *Conversaciones sobre la escultura* de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho (1739-1795). Es libro que contiene principios tanto formales como teóricos, concebido a modo de conversaciones entre un padre y un hijo, con un arranque de carácter especulativo que da paso a los aspectos más técnicos. Su carácter esencialmente didáctico enlaza con las obras de Mayans y Rejon de Silva.

Arce conocía los escritos de Pacheco, Carducho, Juan de Butrón, y cita a Juan de Arfe, Pablo de Céspedes, Interián de Ayala, Caramuel, Pomponio Gaurico, Lomazzo, Leonardo, Alberti, Bellori, Cesare Ripa y Vasari, entre otros. León Tello y Virginia Sanz<sup>119</sup> recalcan que aunque se ha insistido en que su fuente más directa es aquí Palomino, también es perceptible la presencia de Mengs y los comentarios de Azara; pero no hay duda de que el texto se enriqueció con otras lecturas.

Expresión o afecto es para el autor *la que hace avivar el rostro con lo bien especulado de sus extremos, haciendo que demuestre el acto que representa con la mayor vivacidad, formando el Artífice en su mente con perfección el papel de aquel mismo acto, y que se revista de sus afectos*<sup>120</sup>, una observación en la que desliza ya dos de los fundamentos de su pensamiento respecto al tema. Considera, así, que se ha de atender no sólo al rostro sino también al total del cuerpo, que debe significar el acto correspondiente al afecto a representar, entendiendo, además, que el artífice ha de formar y percibir en su mente la imagen completa. Y, al margen de aquellos preceptos que pueden ser enseñados o aprendidos, es consciente de que hay factores para la creación no sujetos a regla: *Para la expresión necesita el profesor muchas cosas y algunas no se pueden enseñar, es preciso que el que trabaja la estatua no solo se revista de aquellas pasiones o afectos que va a representar, sino que atienda mucho a la propiedad, pues si no tiene presente el principio del fundamento, que es el carácter del personaje, será defecto notable*<sup>121</sup>. En otro lado insiste: *yo no te puedo enseñar que expresas los afectos del alma, si tu allá en tu mente no lo percibes de modo que lo puedas significar*, y advierte, siguiendo a Mengs<sup>122</sup> y Azara<sup>123</sup>, *llevando por delante que toda expresión debe nacer de la verdad*<sup>124</sup>.

Las advertencias de Arce parten del comentario de Azara al *Tratado de la belleza* de Mengs, sirviéndose del capítulo XI, "De la expresión", para elaborar su Conversación X. Altera desde luego el orden expositivo pero conserva el sentido y el significado original de los

postulados, señalando que no se debe modificar la belleza de las formas e insistiendo en que la expresión propia no consiste en violentar las figuras. Sin embargo establece una personal y original diferenciación entre expresión o afecto, y pasión, considerando que *la expresión es la representación del objeto, según el carácter de su naturaleza, y la pasión es un movimiento de todo el cuerpo, acompañado de ciertas facciones en el semblante que indiquen espíritu agitado; y la posición de ojos ayuda a distinguir esta diferencia de pasión del alma*<sup>125</sup>.

Pero aparte de estos preceptos y de lo que considera principal *propiedad, coordinación y suavidad de formas*<sup>126</sup> -problemas estéticos tocantes a la validez de la representación-, establece normas para la realización práctica, que desarrolla en la conversación XX bajo el epígrafe *De fisiognomías*. Y es preciso destacar que, antes de detallar su clasificación, advierte que lo expuesto no es de cosecha propia sino de los mejores filósofos, lo que en verdad tampoco es exacto ya que los contenidos proceden de Carducho. En tal sentido transcribe literalmente las definiciones del florentino sobre los movimientos, acciones y facciones por naturaleza, y otro tanto hace con lo relativo a las acciones y afectos por accidente, aunque elude la descripción de la avaricia, la deshonestidad y la risa, añadiendo otras como el odio, el amor y la esperanza.

Este aspecto de la obra de Arce no concuerda del todo con sus observaciones estéticas respecto a la expresión. No obstante, ese acentuar la significación moral de la obra, tan propio del Neoclasicismo, subyace en la intención con que elimina la descripción de Carducho sobre la deshonestidad, que versa así: *acciones de deshonestidad, descompuestas, puercas, desvergonzadas, nefandas, y infames*<sup>127</sup>. Su sentido del decoro no le debió permitir caer en semejantes divagaciones, y el modo en que aborda el asunto es reflejo de la ambigua posición neoclásica, por un lado presente el formalismo y por el otro la expresión.

Tello y Sanz observaron que la formulación de Arce respecto a la representación de arquetipos caracterológicos transgrede en ocasiones el equilibrio inherente a la figuración neoclásica, indicando que sus observaciones recuerdan a "versiones barrocas de las pasiones"<sup>128</sup>. Ciertamente lo son, en cuanto que están extraídas de Carducho, porque, a pesar de que éste recurrió a Galucci Salodiano y a Lomazzo, selectivo, incorporó aquello que le interesaba a su teoría del arte, en la que sí están presentes los planteamientos doctrinales de la teoría artística barroca.

Mas, si bien se ha reconocido que Arce se excede en sus formulaciones, advirtiendo además que en su producción escultórica se hacen patentes sus ideales estéticos, opuestos a toda exageración que perturbe la armonía formal, ¿debemos seguir considerando que su libro cons-

tituye una clara introducción a la semiología neoclásica porque informa sobre la traducción escultórica verificada en su tiempo sobre la melancolía, la malignidad, la envidia...<sup>129</sup>, cuando está utilizando los mismos preceptos que Carducho?

Tras esta aproximación al aparato teórico que configura la mentalidad artística respecto al tema en España,

queda por verificar en qué medida los postulados respecto a la representación de diferentes expresiones y caracteres fueron aplicados en la praxis artística –se diría en principio que en sentido estricto tuvieron escasa materialización-, y en qué medida estas aportaciones de la fisiognomía y la teoría de las pasiones hubo de incidir en la estética.

## NOTAS

- <sup>1</sup> V. I. STOICHITA, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, Cap. VII, pp. 151-181.
- <sup>2</sup> Aristóteles en la Analítica Primera II, 70b (27), dice que es posible juzgar el carácter de los hombres a través de su apariencia física, considerando que tanto el cuerpo como el alma cambian a la vez en sus afecciones naturales.
- <sup>3</sup> Véase, por ejemplo, cómo al aqueo Tersites, considerado ser despreciable, se le describe feo, cojo, bizco, con la cabeza puntiaguda y la pelambre rara. En ed. de José ALSINA, Madrid, Planeta, 1991, p. 28.
- <sup>4</sup> J. RUPERT MARTIN, *Barroco*, Barcelona, Xerait, 1986, p. 69.
- <sup>5</sup> L. B. ALBERTI, *Sobre la Pintura*, ed. de Fernando TORRES, Valencia, 1976, p. 130.
- <sup>6</sup> STOICHITA, *op. cit.*, 169.
- <sup>7</sup> Julius von SCHLOSSER, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 543.
- <sup>8</sup> Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y referencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- <sup>9</sup> V. CARDUCHO, *op. cit.*, en ed. de Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, p. 403.
- <sup>10</sup> V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 30.
- <sup>11</sup> Ya Julián GÁLLEGO en *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 194 dice que: “Ni en la biblioteca de Velázquez ni en ninguna de hombre culto y pintor erudito, puede faltar la Fisionomía de Della Porta, donde la belleza o fealdad de un rostro humano, por su semejanza con los animales, denuncia las cualidades del alma”.
- <sup>12</sup> J. CARO BAROJA, *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, Istmo, 1988, p. 127.
- <sup>13</sup> K. GERSTENBERG (*Diego Velázquez*, Munich y Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1957, pp. 221-224. También en “Velasquez als Humanist” en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, p. 212) reconoció así en el Esopo (1639-1641) de Velázquez el tipo bovino que aparecía en la obra de della Porta; y hay que anotar que en la biblioteca del sevillano consta una *De Fisionomía* que F.J. SANCHEZ CANTÓN (“La librería de Velázquez”, *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925, pp. 380, 383 y 392) identificó con la obra del napolitano.
- <sup>14</sup> V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 405.
- <sup>15</sup> J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 224.
- <sup>16</sup> Pomponio GAURICO, *Sobre la escultura*, ed. de A. CHASTEL y R. KLEIN, Madrid, Akal, 1989, p. 32.
- <sup>17</sup> V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 405.
- <sup>18</sup> Recuérdese que tales teorías se remontan a la ciencia y medicina griegas. La variedad de caracteres humanos se restringe a cuatro tipos principales denominados temperamentos: sanguíneo, colérico, flemático y melancólico que se explican por la mezcla de los cuatro humores o sustancias fluidas existentes en el cuerpo, el predominio de uno de los fluidos daba lugar a un tipo de carácter.
- <sup>19</sup> J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 91. Con referencia al libro I, capítulo LII de Nettesheim.
- <sup>20</sup> E. PANOFKY, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 88.
- <sup>21</sup> V. CARDUCHO, *op. cit.*, Diálogo I, p. 25.
- <sup>22</sup> V. CARDUCHO, *ibid.*, p. 403.
- <sup>23</sup> M.L. CATURLA, *Documentos en torno a Vicente Carducho*, Madrid, Arte Español, 3º fács, 1968-1969, pp. 141-231.
- <sup>24</sup> En el capítulo V de su obra. J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 129.
- <sup>25</sup> Caso del sacerdote aragonés Esteban DE PUJASOL que escribe *El sol solo y para todos sol, de la Filosofía sagaz y Anatomía de ingenios*, Barcelona, Pedro de la Caballería, 1637 (de la cual existe edición reciente en la colección Alatar con prólogo de Javier Ruíz, Madrid, 1980). El jesuita J.E. NIEREMBERG con su *Curiosa y oculta filosofía, primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza*, Madrid, 1643. El agustino valenciano Leonardo FERRER *Astronomía curiosa y descripción del mundo superior, y inferior*, Valencia, 1677. Otras obras que abordan el tema son la más

- antigua *Reductorium phisionomie* que escribió un tal Rolando DE LISBOA, hacia 1440, la célebre de Jerónimo CORTÉS, *Libro de Fisonomía natural, y varios secretos de naturaleza*, Madrid, 1598 reeditada en Córdoba en 1601, Alcalá en 1612 y hasta en Madrid en 1746. O *De las transfiguraciones humanas*, Madrid, 1644 de José Antonio GONZÁLEZ DE SALAS. Lo principal sobre obras de fisiognomía en España está recogido por Julio CARO BAROJA (*op. cit., passim.*) quien dice que la preocupación por el tema no pasó aquí de unos límites modestos. Sin embargo cabe apuntar que se siguen localizando aún nuevos textos de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, el *Historia de animales y fisiognomía*, Madrid, 1591 del médico Luis FERNÁNDEZ sacado a la luz por Josette RIANDERE LA ROCHE en “La Physiognomie, miroir de l’âme et du corps: á propos d’ un inédit espagnol de 1591”, A. REDONDO, *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIIe siècles*, Publications de la Sorbonne, París, 1990, pp. 51-62, o la fisiognomía del sacerdote aragonés Ambrosio BONDÍA, incluida en su *Cítara de Apolo y Parnaso de Aragón*, Zaragoza, D. Dormer, 1650, recientemente abordada por José Enrique LAPLANA GIL, “Un tratado de fisiognomía de 1650”, *Revista Scriptura*, Vol. II, 1996, pp. 141- 153.
- <sup>26</sup> También, como refiere Jonathan BROWN ( *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1988, p. 69) porque: “El concepto de decoro, simplemente una regla general de propiedad, se convierte en manos de Pacheco en algo hiperbólico, distorsionado por su ultrasensitiva ortodoxia católica”.
- <sup>27</sup> F. PACHECO, *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas...*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649. En ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 78.
- <sup>28</sup> J. MARTÍNEZ, *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura...*, ed de Valentín Carderera Solano, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1866, p. 88.
- <sup>29</sup> Es la más antigua cartilla impresa conocida de autor español. Consta de 21 estampas realizadas en 1637, que se vendían sueltas. El autor vendió las planchas en 1650 al librero Domingo de Palacio que las incluyó en 1702 en la edición de la *Regla de las cinco ordenes de arquitectura* de Vignola traducida por Patricio Cajés. Cf. SUMMA ARTIS, vol. XXXI, Madrid, 1975, p. 321 y ss.
- <sup>30</sup> En *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional, 1989. Lino Cabezas explica como esta cartilla, que fue concebida en 1674 bajo el título *Cartilla y fundamentales reglas de pintura por las cuales llegara uno a ser muy ducho pintor*, nunca se llegó a publicar.
- <sup>31</sup> En *Libro de principios para aprender a dibujar sacado por las obras de José de Ribera, llamado (vulgarmente) el españoletto*, edición facsimil editada por Manuel Ruiz Ortega y publicada por la Universidad de Barcelona en 1990, se explica el proceso de elaboración de esta cartilla cuyo principio partió de cinco estampas que Ribera grabó en 1622 y que se consideran el inicio de una cartilla que el autor dejó incompleta. Las estampas fueron impresas por primera vez en Francia en 1650 por Louis Ferdinand y publicadas por Nicolás Langlais. A las cinco originales se le sumaron otras basadas en grabados de Ribera hasta formar un total de 22 láminas. La edición española la realizó el grabador Juan Barcelón y es la correspondiente a la edición facsímil citada.
- <sup>32</sup> Vid. José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo y real Arte de la Pintura*, estudio preliminar de A. RODRÍGUEZ MOÑO y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, Instituto de España, 1965.
- <sup>33</sup> Basta tener presente que al igual que el canon artístico grecolatino no era solamente un modelo estético sino una representación ideal de virtudes. La correlación entre las cualidades morales y las corporales sigue estando patente en la iconografía cristiana.
- <sup>34</sup> F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, p. 621.
- <sup>35</sup> A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 594.
- <sup>36</sup> PALOMINO, *ibid.*
- <sup>37</sup> Juan DE HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588, p. 91. El autor dedica los capítulos IX y X a la fisiognomía.
- <sup>38</sup> En Romanos, VII, 22-25. [porque me deleito en la Ley de Dios según el hombre interior, pero siento otra ley en mis miembros que repugna a la ley de mi mente y me encadena a la ley del pecado, que está en mis miembros. ¡Desdichado de mí! ¿Quién me librá de este cuerpo de muerte? Gracias a Dios, por Jesucristo nuestro señor... Así, pues, yo mismo, que con la mente sirvo a la ley de Dios, sirvo con la carne a la ley del pecado].
- <sup>39</sup> PALOMINO, *op. cit.*, pp. 597-598.
- <sup>40</sup> A. BONET CORREA, *Figuras modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1989, p. 289.
- <sup>41</sup> BONET CORREA, *ibid.*
- <sup>42</sup> V. CARDUCHO, *op.cit.*, p. 395.
- <sup>43</sup> *Les Conférences de l’Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII siècle*, ed de Alain Merot, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, París, 1996, p. 145
- <sup>44</sup> La dependencia de Le Brun con respecto al pensamiento de Descartes es abordada por Henri SOUCHON en “Descartes et Le Brun. Etude comparée de la notion cartésienne des signes extérieurs et la théorie de l’expression de Charles Le Brun”, *Les Etudes Philosophiques*, París, 1980.
- <sup>45</sup> BONET CORREA, *op. cit.*, p. 290.
- <sup>46</sup> PALOMINO, *op. cit.*, p. 597.
- <sup>47</sup> En *Les Conférences...*, *op. cit.*, p. 148.
- <sup>48</sup> ALBERTI, *op.cit.*, p. 131: “una cosa muy difícil es variar los movimientos del cuerpo de acuerdo con los infinitos movimientos del ánimo. Además ¿quién creará, sino el que sea experto, que es sumamente difícil cuando quieres efigiar unos rostros riendo, evitar que se vean más llorosos que alegres?”.
- <sup>49</sup> PALOMINO, *op. cit.*, p. 598.
- <sup>50</sup> PALOMINO, *ibid.*
- <sup>51</sup> *Ibid.*
- <sup>52</sup> Flavio CAROLI, *Storia della Fisiognomica. Arte e Psicologia da Leonardo a Freud*, Milán ed. Leonardo Arte, 1998, nota 9, pp. 75-76 y p. 114.
- <sup>53</sup> V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 30.

- 54 J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 155.
- 55 Jean MATHÉ, *Anatomical drawings*, Friburgo-Ginebra, 1978, p. 33.
- 56 QUINTILIANO, XI 3, 4: “¿Acaso no pedimos con ellas, no prometemos, llamamos, perdonamos, amenazamos, suplicamos, detestamos, tememos, preguntamos, negamos y mostramos gozo, tristeza, duda, certeza, arrepentimiento, moderación *abundancia*, número y tiempo? Ellas mismas, ¿no incitan, no suplican, no aprueban, no se admiran, no adoran?”
- 57 *Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca, a favor de los profesores de la pintura, en el pleito con el procurador general de esta corte, sobre pretender éste se hiciese repartimiento de Soldados. Manuscrito Fechado en Madrid, a 8 de Julio de 1677*. Lo reproduce FRANCISCO CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura...*, pp. 541-546.
- 58 En PALOMINO, *op. cit.*, p. 195.
- 59 Fernando DE LA FLOR, *La Península Metafísica*, Madrid, Biblioteca Nueva 1999, pp. 308-345.
- 60 G. GUTIERREZ DE LOS RIOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la horma de la virtud y del trabajo contra los ociosos y otras particulares para las personas de todos los estudios*, Madrid, Pedro Madrugal, 1600, pp. 178-184: “No es poca también la emulación que tienen estas artes con la Retórica, porque si para ser perfectos oradores han de estar diestros y experimentados en el estilo de dezir, grave, mediano, humilde, mixto correspondiendo siempre a la materia que se trata: de una manera en las artes, de otra en las historias, de otra en los razonamientos, acciones, sermones públicos; de una manera en las cosas de prudencia, de otra en las cosas de doctrina: se deven assi mismo demostrar todo género de afectos de ira, misericordia, temor, o amor, y passarlos en los oyentes, para poder persuadir e inclinarlos a lo que se dize: también tiene necesidad de saber todas estas cosas el que ha de ser perfecto artífice de estas artes del dibuxo y las debe guardar con gran puntualidad, pintando a cada figura conforme a lo que representa, de varias maneras y modos: que rústica, que plebeya, que noble, grave, mediana, humilde, honesta, deshonesta, sobervia, (si assí se puede dezir) todo lo que tiene encerrado en los ánimos, con varias y graciosas posturas, sombras y colores, que son de estas artes, como la Retórica, las formas, las figuras, y generos de decir” (en CALVO SERRALLER, *op. cit.*, 1991, pp. 79-80)
- 61 En la serie de doce lienzos de las historias de San Pablo, pertenecientes a la colección Alburquerque de Madrid, se reconocen fácilmente los gestos de devoción o justicia relativos a las extremidades que Palomino describe en el *Museo...*
- 62 En *Les Conferences...*, *op. cit.*, p. 149.
- 63 PALOMINO, *op. cit.*, p. 598.
- 64 CARDUCHO, *op. cit.*, pp. 405-406.
- 65 PALOMINO, *op. cit.*, p. 109.
- 66 ALBERTI, *op. cit.*, p. 131.
- 67 PALOMINO, *op. cit.*, p. 110.
- 68 Leonardo da VINCI, *Tratado de Pintura*, Madrid, ed. Akal, 1995, p. 49.
- 69 ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- 70 Leonardo da VINCI, *op. cit.*, p. 402.
- 71 PALOMINO, *op. cit.*, p. 110.
- 72 PALOMINO, *ibid.*, p. 643.
- 73 ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- 74 PALOMINO, *op. cit.*, p. 642, y en ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- 75 Matías de IRALA YUSO, *Método Suscinto y Compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de la arquitectura, adornada con reglas útiles a base de obras de Arfe, Potre y Rivera y varios autores*, Madrid, 1730.
- 76 Vid. Antonio BONET CORREA, *Fray Matías de Irala, grabador madrileño*, Aula de Cultura 17, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1979; y en *op. cit.*, pp. 252-308.
- 77 BONET CORREA, *Figuras, modelos e imágenes...*, p. 286.
- 78 BONET CORREA, *ibid.*, p. 290.
- 79 Vid. Claude BEDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de las mentalidades artísticas en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, y Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología en la real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1741-1800)*, 2 vols., Madrid, 1988.
- 80 F. J. LEÓN TELLO y M. M. V. SANZ SANZ, *Tratados Neoclásicos de Pintura y Escultura*, Madrid, 1980, p. 151.
- 81 *Ibid.*
- 82 Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Arte de Pintar*, Valencia, Riús, 1854. Ed. A. León, Madrid, 1996, cap XIX.
- 83 G. MAYANS Y SISCAR, *op. cit.*, cap. III.
- 84 SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 311 y ss.
- 85 Cf. LEONARDO, *op. cit.*, p. 51.
- 86 TELLO y SANZ, *op. cit.*, p. 155.
- 87 Vid. Mercedes ÁGUEDA, “Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Actas del Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Vol. II, Oviedo, 1983, pp. 445-476.
- 88 José Nicolás AZARA, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la orden de Carlos III. Del consejo de S.M en el de Hacienda, su agente y procurador general de la corte de Roma. En Madrid, Imprenta Real de la Gaceta. M.DCC.LXXX*. Hemos utilizado *Tratado de la Belleza. Reflexiones sobre la Belleza y el Gusto en la pintura por Antonio Rafael*

- Mengs, Ed. fáscs, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1989.
- 89 A. R. MENGs, pp. 110-111.
- 90 *Ibid.*, p. 53.
- 91 *Ibid.*, p. 209.
- 92 *Ibid.*, p. 109.
- 93 *Ibid.*, p. 110.
- 94 *Ibid.*, p. 29.
- 95 SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 394.
- 96 *Ibid.*, p. 395.
- 97 PALOMINO, *op. cit.*, Libro IX, cap. III, p. 649.
- 98 *Ibid.*, p. 594.
- 99 Por lo que respecta a la expresión sí es significativa la influencia que ejerció especialmente en el ambiente artístico inglés del siglo XVIII. Vid. Stephanie DICKEY, "The passions and Rapahel's cartoons in eighteenth-century British art", *MARSYAS*, vol. XXII, 1983-1985, pp. 34-46.
- 100 MENGs, *op. cit.*, p. 112-113.
- 101 AZARA en *op. cit.*, p. 80.
- 102 *Ibid.*
- 103 AZARA en *op. cit.*, p. 82.
- 104 ALBERTI, *op. cit.*, p. 135.
- 105 AZARA, *op. cit.*, p. 82.
- 106 *Ibid.*, p. 81.
- 107 MENGs, *op. cit.*, p. 150.
- 108 R. del ARCO, "Jovellanos y las Bellas Artes", *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 1964, pp. 53-72.
- 109 D. A. REJÓN DE SILVA, *La pintura, poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Espinosa de los Monteros, 1786.
- 110 REJÓN DE SILVA,, *op. cit.*, por la ed. facsímil de Murcia, 1985.
- 111 REJÓN DE SILVA, *op. cit.*, p. 14.
- 112 *Ibid.*, p. 108.
- 113 SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 552.
- 114 TELLO y SANZ *op. cit.*, p. 106.
- 115 *Ibid.*, p. 116.
- 116 *Ibid.*, pp. 22-23.
- 117 TELLO y SANZ *op. cit.*, p. 360.
- 118 REJÓN DE SILVA, *op. cit.*, pp. 90-91.
- 119 TELLO y SANZ, *op. cit.*, p. 162.
- 120 Celedonio Nicolás de ARCE Y CACHO, *Conversaciones sobre la escultura*, Pamplona, Longas, 1786. Ed. fáscs. de Cristóbal Belda Navarro, C. O. A. T. de Murcia, Valencia, 1997, p. 129.
- 121 ARCE Y CACHO, *op. cit.*, p. 242.
- 122 MENGs, *op. cit.*, p. 204.
- 123 AZARA, *op. cit.*, p. 82.
- 124 ARCE Y CACHO, *op. cit.*, p. 245.
- 125 ARCE Y CACHO, *op. cit.*, p. 245.
- 126 *Ibid.*, p. 243.
- 127 V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 406.
- 128 TELLO y SANZ, *op. cit.*, p. 402.
- 129 Así lo entienden TELLO y SANZ, *Ibid.*, p. 402.

