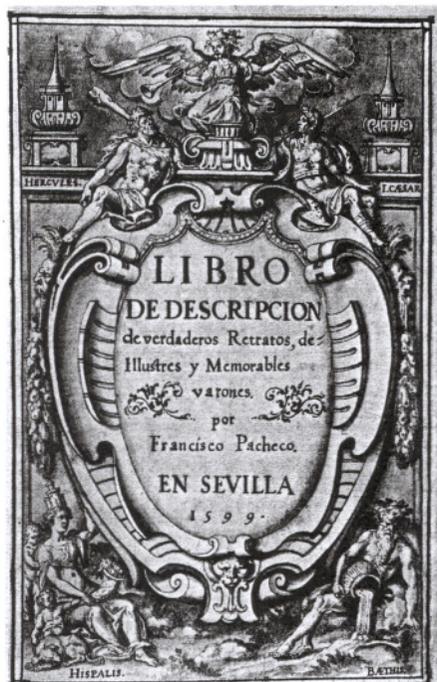


LAMPSONIO, VASARI, VAN MANDER Y PACHECO

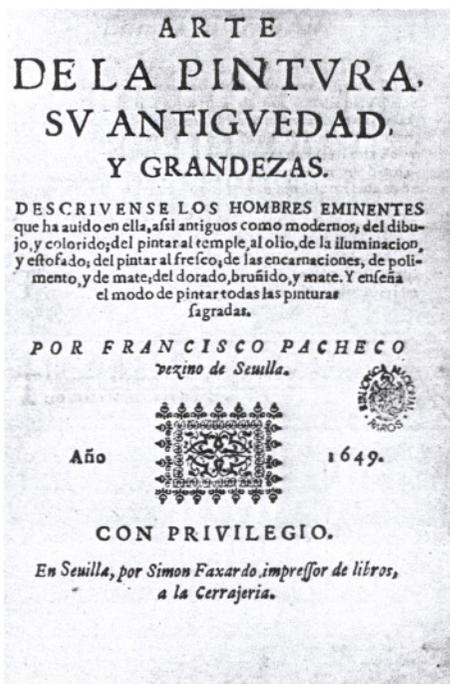
Por SIMON A. VOSTERS

Tiene una curiosa historia *El Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco (1571-1654), pintor y autor sevillano. El año 1599 que aparece en el frontispicio sólo marca el

publicado hasta el año 1649. Allí se deletrea su nombre como *Bartoldus Seguart* y se le honra junto con dos inventores de los Países Bajos. El primero es *Juan de Encina* (castellanización literal de Jan van Eyck), el hombre que



Portada dibujada del *Libro de Retratos*, de Pacheco.



Portada del *Arte de la Pintura*, de Pacheco.

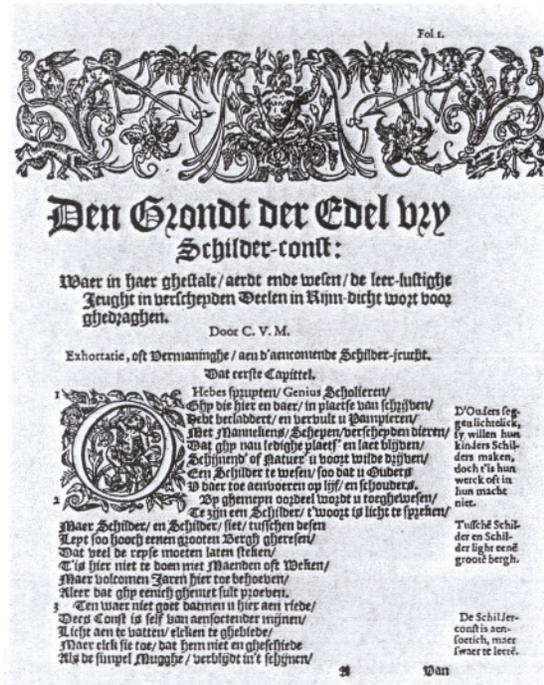
principio de la gestación. La obra debió ir creciendo hasta el año 1633 aproximadamente, pero al morir Pacheco estaba inacabada y el manuscrito, tras una historia muy romántica, no se editó hasta el año 1870¹. Debajo del retrato 54, dedicado al inventor de la pólvora, el franciscano danés Bertoldo Seguari [= Bartholdus Schwartz], remite a la opinión de «Carlos Vanmander en su libro de la Pintura»². Así se refiere al *Schilder-Boeck* (1604), que Carel van Mander (1548-1606), natural de Meulebeke en Flandes, después de una estancia en Italia (1573-77) escribió y publicó en Haarlem, tomando por ejemplo y añadiendo las *Vite de' più eccellenti architettori e scultori italiani* de Giorgio Vasari³.

Pacheco vuelve a hacer mérito del inventor en su *Arte de la pintura*, libro terminado el 24 de enero de 1638 y no

según Lampsonio, Vasari, Van Mander y Pacheco posibilitó la pintura al óleo aunque ahora generalmente se acepta que aquel arte existía desde hace muchos siglos en Italia y que Jan sólo hizo algunas correcciones en su técnica y ejecución⁴. El segundo es el inventor del arte de la imprenta, del cual según Pacheco no poco se enorgullece la ciudad de Haarlem. También Van Mander calla el nombre del supuesto descubridor Laurensz Coster cuando, poco después de honrar al monje danés, observa que los autores antiguos se hubieran sorprendido si hubiesen visto: «el Arte muy útil de la imprenta, de la cual Haarlem con bastante razón afirma tener el primer descubrimiento»⁵. La circunstancia fortuita de que Van Mander antes de la publicación vivió durante mucho tiempo en Haarlem ocasionó que Pacheco, en la lejana Sevilla, no concediera el

honor, solía hacerse, a un alemán sino a un holandés. Por lo visto ponía gran confianza en el escrito de un menonita residente en la rebelde Holanda. Por lo demás España, al salir el *Arte de la pintura* tras esperar once años la aprobación, ya había hecho las paces con los Estados Generales de las Provincias Unidas aunque seguía prohibida la lectura y difusión de libros «heréticos». En el mejor de los casos se consideraba de suma gravedad bien que raras veces acarrearba la persecución al tratarse de obras de tema mundanal. En cuanto a esto Pacheco probablemente no tenía nada que temer por parte de la Inquisición. El principio del capítulo 4 del libro III, que tiene una extensión de 16 páginas y está dedicado casi enteramente a Jan van Eyck, abiertamente remite a Van Mander mientras apostri-

cia. El mismo Van Mander contribuyó mucho a su difusión, llamando *Den Grondt der edel vry schilderconst* (El Fundamento del arte de pintar noble y liberal) el largo poema didáctico que como el primero de los tres libros históricos introducida su *Schilder-Boeck*. Los epítetos noble y liberal servían para expresar que aquí no se trata de un trabajo manual servil o artesano, sino de una expresión del espíritu humano de tipo superior, nacida en libertad y relacionada con las siete *consten* (artes o ciencias) liberales que se enseñaban en las escuelas municipales y universidades de la Edad Media y a las cuales pertenecía la geometría como elemento constituyente del cuadrivio, o sea, las cuatro *consten* superiores. La lucha por el reconocimiento de la pintura como arte liberal fue decisiva para la



Primera página de *El fundamento del arte de pintar noble y liberal*, de Carlos van Mander.



Portada del *Schilder-Boeck*. Grabado de Maethan, según Van Mander.

lla a mayor abundamiento: *Lib. de Pint. en flamenco* ⁶.

A mi humilde entender la influencia de Van Mander no sólo resulta de estos pasajes y de otros por el estilo sino también del título de su obra. La expresión *Arte de la pintura* en español suena como una clase de pleonismo neerlandista. En rigor la palabra «Arte» es redundante siendo la primera acepción de pintura la de «arte de pintar» y luego «tabla, lámina o lienzo en que está pintada una cosa, y la misma obra pintada». La segunda acepción la traduce el neerlandés por *schilderij*, vocablo que, por oposición a esp. *pintura*, fr. *peinture*, al. *Malerei*, sólo significa el producto concreto de la actividad artística y no la abstracción del proceso creativo. Con tal objeto Van Mander y sus contemporáneos ya empleaban la palabra *Schilderconst* (Arte de pintar), que el neerlandés medio descono-

estética áurea en los Países Bajos y en España. Van Mander, testigo ocular de la alta posición social que disfrutaban los artistas en Italia, seguramente se sentía humillado por el hecho de que en Haarlem los pintores estaban incorporados en el gremio de los calderos y ropavejeros ⁷.

En este sentido, en España, la situación quizá fuese algo más risueña, pero había que abonar la alcabala o el 10 por 100 que pagaba el vendedor de objetos de arte al fisco. La lucha contra aquel tributo duró aproximadamente desde 1600, cuando El Greco rehusaba pagarla, hasta 1676, cuando se resolvió el pleito en favor de los pintores, entre otros motivos gracias a la intervención del poeta don Pedro Calderón de la Barca. La palabra *Schilderconst* por lo tanto a Pacheco debía darle la impresión de un programa artístico y, en su deseo de concederle a la lengua espa-



Pacheco, Retrato de Pedro de Campaña.



Carle vermander van Molbeke in Vlaender. Schilder. AETAT. 56.

Van Mander. Grabado de Saenredan por pintura de Gotzius, 1604.

ñola una expresión que igualmente manifestara el sublime carácter de la pintura, la tradujo literalmente como *Arte de la pintura*.

Como se desconoce la existencia de una traducción impresa del *Schilder-Boeck*, es de suponer que manejaba una en manuscrito. Quizá hizo traducir aquellas partes que le interesaban por uno de los miembros de la gran colonia neerlandesa de Sevilla, entre los que hubo varios pintores. Antes de nacer Pacheco, en la metrópoli trabajaba el bruselense Pieter de Kempeneer, al que llamaban Pedro Campaña, pintor muy admirado por Pacheco⁸. Abandonó Sevilla en 1563, después de una espléndida carrera de veinticinco años como pintor. El que Pacheco no le alcanzara no fue inconveniente para que se realizara la traducción. En la segunda mitad del siglo XVI allí seguían por lo menos siete artistas más procedentes de los Países Bajos y en el siglo XVII contamos al menos con cinco. De esta manera, Pacheco no tenía problemas en encontrar quien le trajese ciertos trozos del *Schilder-Boeck*. En primer lugar le interesó el libro IV, muy importante por tratarse de la biografía de los pintores neerlandeses y alemanes, el escrito en que por vez primera se hablaba extensamente y se apreciaba la pintura norteamericana⁹. Sin embargo Pacheco, como dice él mismo, al tratar de los hermanos Van Eyck, había bebido en la fuente de Vasari. Pero en la introducción de su vida, es decir al principio del capítulo sobre la invención de la pintura al óleo, el sevillano

dice con énfasis que ha preferido el *Schilder-Boeck* porque entra más en detalles y a veces corrige a Vasari¹⁰.

Pacheco seguía el modelo al pie de la letra, pero al no usar comillas, podía dar la impresión de que comunicaba sus propias experiencias. Cuando escribe:

Yo vi un retrato pequeño en casa de mi maestro Lucas de Here en la ciudad de Gante de una mujer con un país, tan acabado como lo más del mundo..., traduce casi literalmente a Van Mander, con la diferencia de que, no entendiendo la expresión «dat maer gedootwerwet was» (que tan sólo fue imprimado), lo tradujo por «tan acabado como lo más del mundo» lo que es casi lo contrario. Más grave es que Rodríguez Marín, benemérito de las letras hispanas, cayó, por este pasaje, en el error de creer que Pacheco había estado en Flandes, afirmando ue probablemente por los años 1590-91, o según una opinión posterior, en 1581-82, viajaba por el extranjero para capacitarse al lado de un famoso pintor¹¹. Aquí se sugiere que Pacheco en Gante fue discípulo de De Heere, siendo Carlos van Mander el único «yo» en la cita anterior, flamenco de nacimiento y alumno de Lucas de Heere, los dos de religión protestante.

A veces reviste un carácter bastante arbitrario la manera en que Pacheco se vale de su modelo neerlandés. Solía traducirse, esto sí, con bastante libertad en aquel entonces para no quedarse pendiente del texto y aspirar a una recreación. El enfoque de los tratadistas del arte fue más

bien artístico que científico y el objeto de la parte biográfica de la obra de Van Mander y de Pacheco fue idéntico: la glorificación del arte por la exaltación del artista de modo que la biografía se transforma en panegírico subrayándose los favores recibidos por parte de las autoridades. Jan van Eyck fuese miembro del Consejo Secreto de Felipe el Bueno, duque de Borgoña y señor de los Países Bajos, y Pacheco no se olvidó mencionarlo y tampoco Van Mander. La moraleja de este «ejemplo» y de otras historias por el estilo, no deja de ser: así debiera ser; poderosos de la tierra ¡mejorada la posición social del artista! Aquella congenialidad de espíritu también se manifiesta en la traducción de la obra que podría llamarse bastante meticulosa para aquel entonces. En este proceder, el sevillano aquí y allí se vio obligado a cercenar el prolijo texto neerlandés, como en la descripción de *La Adoración del Cordero místico*. Además se disculpa de la omisión de la extensa oda de Lucas de Heere, poema expuesto frente al famoso políptico en la capilla Joost Vijdt de la iglesia de San Bavón de Gante. Al contrario, se reproduce, aunque sin traducción, el epitafio de Jan van Eyck, pero no se menciona siquiera la existencia de la inscripción sepulcral

Retrato de Jan van Eyck. Del libro de las *Effigies*, de Lamponio.



IOANNES AB EYCK PICTOR.

*Ille ego, qui lætos oleo de semine lini
Expresso docui princeps misere colores
Huberto cum fratre nouum stupere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam foras sis Apelli
Florentes opibus Brugæ mox nostras per omnem
Diffundi læte probitas non abnuat orbem.*

del legendario Huberto van Eyck que Van Mander copió completamente¹².

A veces la omisión se hacía por prudencia. Por este motivo se canceló el panegírico de Erasmo al principio de la vida de los Van Eyck. En ocasiones se colaban errores de lectura, que a mi leal entender señalan que Pacheco en efecto se valía de una traducción y síntesis hecha por un flamenco. Esto hace ya que Jan van Eyck nazca en *Mastric* «sobre el famoso río Mase [= Mosa], por la qual hazaña ha competido con el gran Tiber», colocando Van Mander su cuna en: «Maeseyck —el apellido Van Eyck se considera como derivado de aquel topónimo— en el espléndido río Mase, el cual por este honor tiene que competir contra el Arno, el Po y el valiente Tiber». Sólo un neerlandés podía confundir los dos nombres del lugar situados a orillas del río Mosa, que en ortografía moderna se deletrean Maastricht y Maaseik. Los españoles según toda probabilidad sólo conocían aquel topónimo por las noticias de guerra, los libros de historia y por la comedia de Lope de Vega que se llamaba *El Asalto de Mastrique* y dramatizaba una proeza del duque de Parma en 1579. La falta de exactitud de vez en cuando no es de gran matiz.

Wierix, *Retrato de Quinten Matsijs*. Del Libro de las *Effigies*, de Lamponio.



QVINTINVS MESIVS ANVER-
PIANVS. PICTOR.

*Ante faber fueram Cyclopeus: ast vbi mecum
Ex aqno pictor caput amare procus:
Sequitur grauis tuditum tonitrus possferre silenti
Pencilo obiecta cauta puella mihi:
Pictorem me fecit amor: tudes inuuit illud
Exiguus tabulis qua nota certa meis
Sic vbi Vulcanus nato Venus arma rogatur
Pictorem e fabro: Iunone Poeta facis.*

Van Mander escribe: «fuese su Padre pintor o no, parece que la casa enteramente fue bañada y regada por el artístico espíritu de la pintura». Pacheco traduce: «parece... haber sido el padre... pintor porque su casa siempre fue ilustrada con esta arte»¹³.

Sin embargo a Pacheco no le faltaba sentido crítico y en ocasiones comprueba la exactitud de los datos. Al observar que la pintura a temple «con cola, o güevo» empezó en Florencia en 1250, en la apostilla remite a Vasari, parte I, folio 82, lo que no sucede en el *Schilder-Boeck*¹⁴. Resulta pues que aquí había bebido en el manantial de las *Vite* según la edición de 1568. El que Pacheco, de ser posible, no retrocediese ante comprobar la exactitud de las comunicaciones de Van Mander podría evidenciarse de la información que da al final de su vida de los Van Eyck. Allí Van Mander en forma poética flamenca traduce los hexámetros latinos que en las *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris Effigies* (Las Estampas de algunos pintores célebres de los Países Bajos, Amberes 1572), acompañan a los retratos de los hermanos Van Eyck. Los epígrafes son de Domingo Lampsonio (1532-99), natural de Brujas, Secretario del Obispo de Lieja y redactor del Edicto Eterno en Bruselas (1577). Con tres personas más facilitó datos a Vasari sobre los *Fiamminghi* entre los *Diversi* al final de la parte III de las *Vite* de 1568¹⁵. Pacheco

sólo tradujo el poema dedicado a Jan, o mejor dicho hizo que lo tradujese el doctor Enrique Vaca de Alfaro, médico malgrado que no sólo gozó fama como autor de un manual quirúrgico (1618), sino también como poeta¹⁶. En la introducción de aquella versión, Pacheco se aparta mucho del *Schilder-Boeck*. Por oposición a Van Mander no menciona a Lampsonio como tal aunque claramente remite a su famoso libro:

Finalmente, en la estampa que yo tengo deste insigne varón (entre otros famosos pintores de Flandes) se ve una epigrama latina que hizo castellana el Dr. Enrique...

La persona que aquí tiene la palabra no puede ser sino el mismo Pacheco, entre otras cosas porque en el libro de Van Mander falta una comunicación semejante. Resulta pues que Pacheco había desdoblado su propio ejemplar de las *Effigies*. Había visto el segundo cobre, inspirado en uno de los retratos del grupo de los *Jueces justos* del *Cordero místico* y quizá de la mano de Jerónimo Cock. Acto seguido leyó la leyenda en latín, de la cual Van Mander, igual que Pacheco, sólo ofrecía la traducción. Al comparar las dos versiones bastante libres con el original, nos tropezamos con numerosas diferencias, también en cuanto a la forma. Los dos abandonaron los hexámetros, Van Mander en favor de los pesados alejandrinos pareados, que siguen desde muy cerca el original. Vaca de Alfaro

Retrato de Lampsonio. De la obra de A. Mireo, *Illustrium Galliae, Belgicae scriptorum Icones et elogia*, Amberes, 1608.



DOMINICVS LAMPSONIVS PHILOLOGVS ET PICTOR.

*Est qui carmine, vultque penicillo.
In praeconia Lampsoni tua ire,
Quod est, quodque fuit tua editurus:
At frustra. Neque sit tibi poeta
Te praeter, neq; pictor, aut Apelles,
Hic ipse redeat licet, Maroque.*

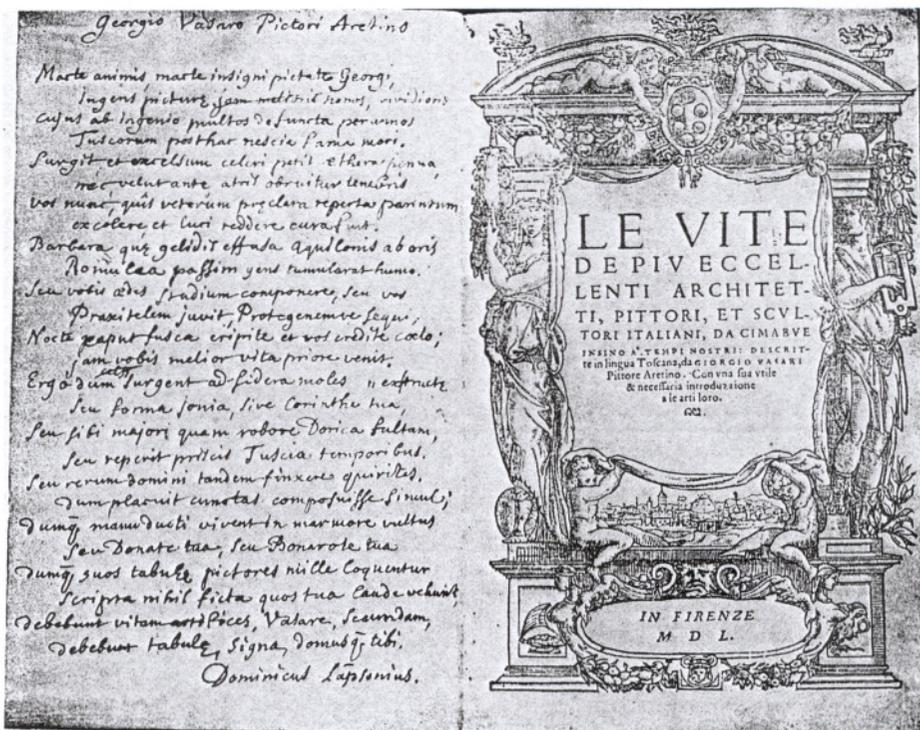
50.

Vid. Andriantius

Retrato de Lampsonio, por Oto Venio.



*Venus en Iperantis Oculo POST LAMPADA SOLEM
Vatus Licetipulus sic reddidit ora Magistri.*



Ejemplar de *Las Vidas*, de Vasari, de 1550, que perteneció a Lampsonio, con un poema manuscrito suyo en honor del autor.

utiliza la forma libre de la *Silva*, que solía emplearse en composiciones glorificadoras de la pintura, entendida como imitadora de la naturaleza, donde todo crece tan silvestre como en la selva. las diferencias saltan a la vista al cotejar las traducciones de algo más que los dos hexámetros primeros. Los endecasílabos y heptasílabos se apartan mucho del original; suenan como una rodomontada:

LAMPOSONIO:

Ille ego, qui laetos oleo de semine lini
 Expresso docui princeps miscere colores
 Huberto cum fratre...
 Yo soy quien por ver primera enseñé mezclar
 los alegres colores con el aceite presentado de
 linaza junto con mi hermano Huberto...]

VAN MANDER [hispanizado]

Yo que primero enseñé que el alegre color
 se mezclara en aceite de linaza, con mi hermano Huberto...

VACA:

Yo el artífice soy, yo el excelente
 cuya gloriosa frente
 la edad corona de ínclitos honores,
 pues con mi diestra mano
 y de Huberto, mi hermano,
 mixturé con el olio los colores...

Las claras alusiones a las *Effigies* de Lampsonio bastan para probar que Pacheco empleaba este libro en su *Arte*

de la pintura¹⁷. Las *Effigies* según todas las apariencias también influyeron en el *Libro de descripción*, que igualmente une retratos con sendos textos aunque debiera haber más modelos como las *Vitae virorum illustrium* (Basilea, 1578) de Paolo Giovio¹⁸. Hay otro pasaje del *Arte de la pintura*, en que se manifiesta con más claridad que Pacheco consultaba a Lampsonio y no el *Pictorum Aliquot* (La Haya, h. 1610) o el *Theatrum honoris* (Amsterdam 1618), los dos de Hondius, donde volvieron a publicarse los retratos de las *Effigies*¹⁹. En el capítulo 9 del Libro III Pacheco expone: «Cómo la pintura ilustra y adelgaza el entendimiento, templea el furor y dureza del ánimo, hace al hombre blando y comunicativo». Arguye que: «Ablanda, no sólo el corazón, pero el hierro duro.» Cuenta a continuación²⁰: «Solicitada una honesta doncella en Flandes de un pintor y un herrero, aficionada a la pintura, quisiera que trocaran oficios por admitir al herrero por marido, que era gentil mancebo de hasta treinta años... Por conseguir su virtuoso intento, se aplicó a la pintura (aunque era famoso en su oficio), si bien el autor de su Vida [al margen: Carlos van Man-der. *Lib. de/ pintura en flamenco.*] pone antes otra causa de hacerse pitor, pero inclinase más a ésta movido de una epigrama latina que, doctamente, escribió Lampsonio debaxo de su retrato de estampa en el Libro de los famosos pintores de Flandes que yo tengo); en ella habla el mesmo Quintinio Mesio que así era el nombre deste ilustre ingenio. Veamos, pues, a donde llegó en ambos ejercicios.»

Al comparar esta cita con el pasaje correspondiente de la vida del pintor antwerpense Quinten Matsijs (1465/6-1530) uno no puede sustraerse a la impresión de que Pa-

checo no sólo adopta a su argumentación las palabras de Van Mander —subrayar la influencia civilizadora de la pintura— sino que las maneja. Calla como cosa que no hace al caso lo que el flamenco holandés ofrece como razón principal de la «conversión» de Matsijs a los pinceles, a saber la enfermedad que sufrió a los veinte años, edad a la cual según opinión de Van Mander sin razón algunos añaden diez años más. Se evidencia que Pacheco además bebía en otra fuente, probablemente en Vasari y en su informante Lamponio (véase arriba). Durante su ocio forzado según Van Mander, Matsijs se dedicaba a la pintura de estampas de santos a suplicación, manifestándose así su gran talento para el género. Después el biógrafo de Haarlem menciona que algunos afirman que la razón de esta «conversión» fue el amor. Acto seguido traduce el *Carmen* latino de Lamponio en diez alejandrinos de expresión neerlandesa, «pero», así previene, «se considera más verídica la primera historia». Tras un intento algo espmódico de reconciliar las dos teorías brinda al final una enumeración de las obras principales de Matsijs. El romántico sevillano por lo visto prefería el segundo cuento, más sensacional, dedicándole cuatro páginas, y fingía que aquí se valiera de la obra del prosaico holandés, de forma fidedigna.

Después del elenco de las pinturas que se le atribuye vuelve a la cautivadora historia para acentuar el maravilloso efecto del amor y de la pintura, independientemente o en combinación. Intercala dos traducciones poéticas del epigrama latino cuyo texto no comunica, siguiendo en esto el ejemplo de Van Mander. En las *Effigies* el *Carmen* aparece debajo de un elegante retrato grabado por Johan Wierix de Amberes y lleva por título *Qvintinuvs Mesivs antverpianvs pictor*. La primera versión que inserta Pacheco es de Francisco de Calatayud, contador mayor y juez oficial de la Contratación de Sevilla, que tenía amistad con dos conciudadanos con el mismo nombre de pila: Pacheco y Rioja. Se conservan de él varios poemas manuscritos o impresos mientras introdujo poéticamente las *Rimas* de Juan de Jáuregui (1618)²¹. Si la traducción de Calatayud está en redondillas, la de Rioja, uno de los poetas más conocidos de la Edad de Oro, tiene forma de soneto. Brilla por la eufonía y fuerza de su estilo, superando con mucho el original latino y las demás versiones del epigrama.

La admiración que Pacheco profesaba a la obra y vida de Jan van Eyck y Quinten Matsijs se evidencia claramente cuando uno se da cuenta de que, después de hablar extensamente de estos dos pintores (15 pp.), no dedica más que una sola página al famosísimo pintor y grabador alemán Alberto Duero. Con remisión a *Carlo van Mander*: lib. de/ pint. en *fla-/menco* exclusivamente menciona los favores que Durero fue tan afortunado de recibir de príncipes como el emperador Maximiliano I, Carlos V y Felipe II. La enumeración de sus obras se omite totalmente para hacer mérito nada más que a un dibujo suyo que poseía Pacheco. Es cierto que en otros lugares presta mucha atención al libro de Durero sobre la *Simetría del cuerpo humano* y a su obra gráfica que conocía de propia vista²².

Se puede concluir que Pacheco empleaba la parte biográfica del *Schilder-Boeck* de una manera amplia y generalmente con sentido de responsabilidad referente a las vidas de Jan van Eyck, Quinten Matsijs y Durero (lib. 4). Se utiliza más extensamente todavía la parte teórica, que lleva el título de *El Fundamento del arte de pintar noble y liberal* (lib. 2). El capítulo 5 del libro II, en que Pacheco trata del dibujo y de sus partes, después de Alberti (*De*

pictura, 1435, y *Della pittura*, 1436), Leonardo da Vinci y un desconocido, cita a: «Carlo Van Mander, Lib. de Pint. en verso flamenco./ Cap. 2.» Según Pacheco el flamenco holandés dice en tres preceptos: (1) el dibujo es el alma y el colorido el cuerpo, (2) el arte de la pintura se encierra en el dibujo y es la luz de todas las demás «artes», (3) el que alcanza el dibujo con natural y estudio, tiene el fundamento necesario que pertenece a toda la pintura²³.

Los tres puntos señalados, de alguna manera u otra, se hallan en el cap. 2 del *Fundamento* que trata del dibujo (oct. 1-3), pero resulta que Pacheco sobre todo se inspiró en las apostillas, que son de fecha posterior al texto y expresan mal la intención del poeta. El sevillano subrayó demasiado la importancia del dibujo en Van Mander, según el cual el arte del dibujo y de la pintura actúan como polos completamente equivalentes de una sola cosa. Según Miedema el contraste de *disegno* y *colorito* en el siglo XVI (escuelas toscorromana y veneciana) era de importancia puramente teórica²⁴. Pero Pacheco todo lo entendía como un alegato en pro del diseño. En el punto (3) combina en forma abreviada un dicho de las octavas 3 y 4 con la apostilla de la estrofa 1, donde el dibujar se llama el padre del buen pintar. Van Mander aquí se remonta hasta Vasari, que considera el dibujo como el padre de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura. El flamenco extendió la paternidad a las siete artes liberales, entendiéndose el *disegno* como el talento humano de transformar ideas abstractas en imágenes concretas²⁵.

En el capítulo 10 del libro II, donde de nuevo se habla del colorido, Pacheco dedica más de cinco páginas a la enumeración de lo que llama: «algunos proceos generales de los que escribió en lengua flamenca Carlo van Munder, natural de la ciudad de Harlem (sic!), en Holanda, en su *Libro de Pintura* impreso año de 1604, de quien hemos hecho ya mención, y la haremos adelante»²⁶.

Pacheco luego menciona, separados por apartes, unos 41 «preceptos» más, cuya enumeración generalmente corresponde con las octavas de los capítulos 4 a 7 del *Fundamento*. El empleo del vocablo «preceptos», que no aparece en Van Mander, es una indicación de que Pacheco no tomaba por comprobaciones de la realidad observada las octavas del poema, sino por directivas destinadas al artista. Algunas octavas se dividen en dos o tres partes, con inclusión, a veces, de la precedente o de la siguiente. Así resulta que estos 41 «preceptos» reproducen el contenido de 51 octavas diferentes por lo menos. Los 20 preceptos tomados del cap. 4 corresponden a 18 estrofas como mínimo. Luego Pacheco, sin prevenir, pasa al cap. 5, cuyos 17 preceptos remontan a unas 27 estancias. Después, de nuevo sin prevención alguna empieza con el comentario de tres preceptos tomados del capítulo 6, que corresponden más o menos a 5 octavas. Sigue, de nuevo sin indicación de capítulo, un precepto con numeración equivocada, tomado de una octava del cap. 7. Sobre todo al final de la lista enumerativa y probablemente debida a errores hechos al copiar, la numeración es muy irregular.

Los temas que suscitaban curiosidad a Pacheco todos se relacionan con el hombre y no con su ambiente y tratan (II) del *Dibujo* (octavas 1-2) su significado; (IV) *Actitud y decoro* (8) la cabeza que retrocede; (17) desnudo y vestidos, (19,22) faltas contra la buena colocación de la figura humana, (23-26) *stroppiato* y exageración, (3) andar, (35) distinción en edad y sexo, (38-39) castidad en mujeres, fuerza en hombres; (V) *Ordenación e invención*: (12,14) la perspectiva, (15-17) la aplicación de grupos; (19) armonía entre composición y figuras separadas, (21-22) la diversidad en las figuras, (24) el no hacer entrar los miembros en

el marco (25-26), abundancia en la composición (27-28), composiciones con pocas figuras (33), asuntos que se prestan a una composición rica (34-37), la difusión de las figuras en la altura; la diversidad (41-42), evitación de confusión en actitudes y sombra (43), la invención: el pintor tan

Como nos llevaría muy lejos cotejar cualquiera de los 41 casos de préstamo con las octavas correspondientes del *Fundamento*, baste citar lo que Pacheco, modestamente, observa al final de su prolongada enumeración: «Pienso que algunos me agradecerán el haberles comunicado estos



Vasari, Perseo y Andrómeda. Palazzo Vecchio, Florencia.

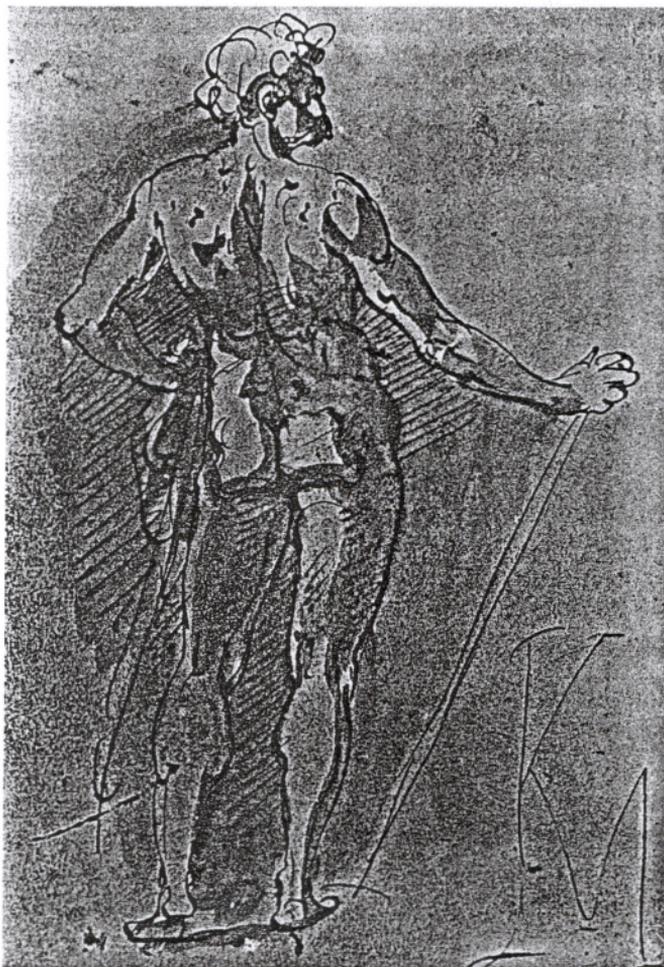
libre como en poeta (57-59), invención extravagante para un ambiente arcádico: *El Juicio de París* (66), adición de figuras alegóricas a representaciones bíblicas (?); (VI) *Afectos y pasiones* (36-37) el reír y el llorar (44-45), la tristeza; (VII) *La incidencia de la luz* (31-32), fuego ²⁷.

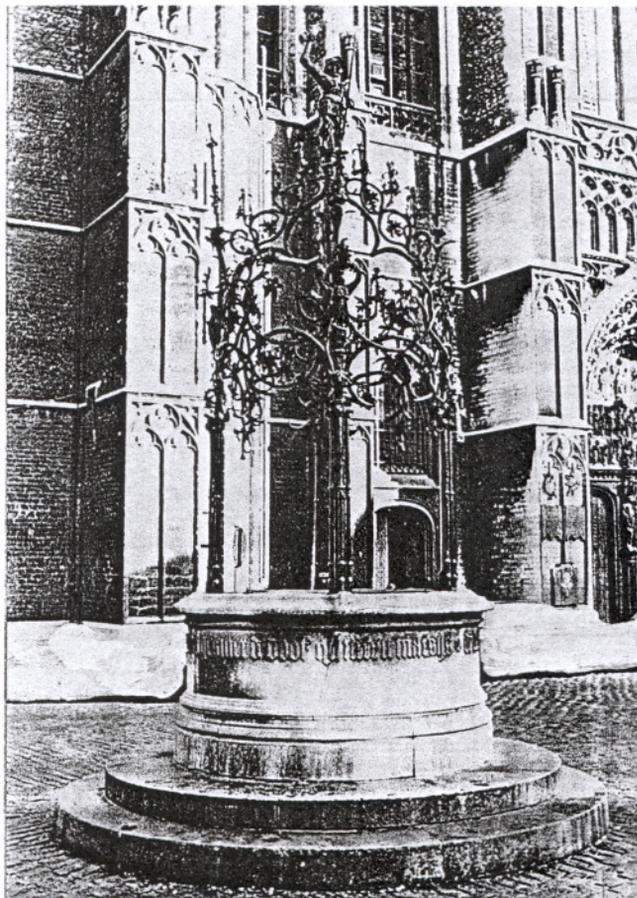
preceto, que aunque parecen fáciles y vulgares tienen (a mi ver) viveza y espíritu como de hombre advertido, los cuales pudieran haber tenido otro lugar, pero hallélos entre el aparato de mis papeles y para los desta facultad donde quiera tendrán estimación.»

Podría deducirse que el mismo Pacheco se daba cuenta de que su traducción y adaptación superficiales a menudo quedaban por debajo del original. Las agudezas de Van Mander, en su versión, a veces suenan como perogrulladas. Se obtiene la impresión de que él o su traductor o no entiende el texto, o sólo lo emplea como punto de partida para el desarrollo de sus propias ideas. La brevedad que Pacheco se imponía aquí al mismo tiempo condujo a un caso del *Brevis esse laboro, / obscurus fio* horaciano. Las palabras que acabamos de citar también insinúan que durante mucho tiempo había dejado de utilizar las traducciones del *Fundamento* y ya no tenía valor para insertarlas en el lugar apropiado de su *Arte de la pintura*. De haberlo hecho, sus propias adiciones hubieran permanecido separadas del texto original y habría sido más clara su verdadera intención. Tal y como las cosas son ahora, sin consultar *El Fundamento*, a menudo cuesta trabajo entenderla. El español de la traducción es bastante descuidado y a veces insegura la exactitud del texto. El hecho de que generalmente *El Fundamento* pone remedio en tales casos

da a entender que Pacheco había entendido lo principal. Además, hablando en términos generales, debía entender las ideas de Van Mander porque en su mayor parte remontaban a escritos de la época de Alberti (siglo XV). Lo que las hizo tan gratas a Pacheco fue el que se desarrollasen en sentido manierista, fundiéndose con nociones de Vasari y Lomazzo²⁸. Fácilmente olvida las imperfecciones de la versión y del empleo del *Schilder-Boeck* en el *Arte de la pintura* quien se da cuenta de que en la España de la Edad de Oro presentan un caso único de la existencia de un gran interés por una obra que pertenece a las letras neerlandesas aunque este interés no fuese motivado por su valor literario sino por las informaciones que brinda sobre los pintores flamencos y la composición de un cuadro. La influencia del *Fundamento*, a través de Pacheco, llega hasta Velázquez, su genial alumno. La relación Lamponio - Vasari - Van Mander - Pacheco, en que los dos primeros influyeron en la obra del último, no sólo por conducto de Van Mander sino también directamente, es otro curioso caso del intercambio artísticoliterario entre los Países Bajos y España.

Van Mander. *Desnudo de pie*. Colección privada. Amsterdam.





Decoración en hierro forjado (1940) del pozo que se encuentra ante la catedral de Amberes, del que hace referencia Francisco Pacheco.

NOTAS

1. Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, XII, Barcelona, 1959, págs. 141-2. F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II, Madrid, 1923-1941, pág. 45.
2. *Libro de Descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones, escrito y dibujado por Francisco Pacheco*, Edición facsímil, Sevilla, 1870, pág. 109.
3. *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, Scitte, et di n uouo Ampliate da M. Giorgio Vasari*, iorenza. Gounti, 1568, Tomo I, págs. 375-8. *Delle vite de' piv ccelenti pittori*, Scritte da M. Giorgio Vasari, Secondo, et vltimo volume della terza parte. 1568 (tomo III), págs. 857;861.
4. Giorgio Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori... nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. R. Bettari e P. Barrecchi, vol. I Commento, Firenze, 1967, págs. 199-200.
5. Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck facsimile*, Utrecht, 1969, págs. 199v-200.
6. Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, II, Madrid, 1956, págs. 55, 58.
7. Karel van Mander, *Den Grondt der edel vrij Schilderconstuutigegeven...* door H. Miedema. Utrecht, 1973, pág. 302.
8. Pacheco, *Op. cit.*, I, pág. xxvii y II pág. 442. *Libro de descripción*, *op. cit.*, 78-79v.
9. González - Porto - Bompiani, *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y todos los países*, VI, Barcelona, 1967, págs. 596-597.
10. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, II, pág. 55. Cf. Giorgio Vasari, *Op. cit.*
11. F. Rodríguez Marín, *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid, 1923, págs. 14-19, y *Pedro de Espinosa, estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1907, pág. 109-112. Cf. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, I, pág. xxx, y II, pág. 64, n. 1.
12. S. A. Vosters, *los Países Bajos en la literatura española*, Parte primera: La Edad Media, Valencia, 1978, 242n.
13. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, II, 56. Carel van Mandel (1969), pág. 199.
14. *Ibidem*.
15. *Vide nota 3*.
16. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, II, 453. Carel van Mander, *Dutch and Flemish Painters*, Translation from the *Schilderboeck* and introduction by K. van de Wall, New York, 1936. Dominique Lampson, *Les Effgies des peintres célèbres des Pays-Bas*, Bruges, 1956. J. Müller Hofstede, *Rubens in Italien, Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen*, en P. P. Rubens 1577-1640, Katalog, I, Köln, 1977, pág. 24a.
17. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, II, 161.
18. González - Porto - Bompiani, *Op. cit.*, X.
19. D. Lampson, *Op. cit.*, 19-20.
20. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, II, 161.
21. J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, 1960-, IV 137, 3178, 3185; VI 2262; VII 428-430; XII 1541.
22. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, II, 178-9 y 447. Carel van Mander (1969), *Op. cit.*, 208-210.
23. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, I, 360. Karel van Mander (1973), *Op. cit.*, 633.
24. *Ibidem*, 101 y 425.
25. *Ibidem*, 425-6.
26. Francisco Pacheco, *Op. cit.*, 463.
27. Karel van Mander (1973), *Op. cit.*, 311, 424, 448, 460, 494 y 513.
28. *Ibidem*, 456. González - Porto - Bompiani, *Op. cit.*, VI.