

# EL PARANGÓN DEL *ARTE DE LA PINTURA* DE FRANCISCO PACHECO: ELECCIONES LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS DE LA ESTRATEGIA TEXTUAL<sup>1</sup>

NURIA RODRÍGUEZ ORTEGA

## RESUMEN

El presente artículo aplica algunos de los conceptos formulados por la semiótica textual al análisis del discurso del parangón que se encuentra inserto en el *Arte de la Pintura* de F. Pacheco (1649). El objetivo es investigar estrategias de análisis que nos permitan realizar estudios léxico-terminológicos en los que las unidades lingüísticas trasciendan su valor meramente referencial o denotativo. En este caso concreto, se estudian las elecciones léxico-discursivas de F. Pacheco orientadas al hacer persuasivo y a su propia definición como sujeto textual.

## ABSTRACT

This essay intends to reuse some concepts developed by the textual semiotic for the analysis of the *paragone* included in the *Arte de la Pintura* by F. Pacheco (1649). The purpose is to investigate strategies of analysis enable us to conduct lexicological and terminological studies in which the linguistic units go beyond their mere referential or denotative value. In this particular case, we discuss the lexical and discursive options made by F. Pacheco in order to perform the persuasive objectives of his discourse as well as his own definition as textual subject.

1. Este estudio forma parte de los trabajos de investigación del proyecto I+D, perteneciente al Programa Nacional de Humanidades del MEC, que dirige en la actualidad la autora de este artículo: *Desarrollo de un tesoro terminológico-conceptual (TTC) de los discursos teórico-artísticos de la Edad Moderna española, complementado con un corpus textual informatizado (ATENEA) HUM05/00539*. Tiene su origen en la necesidad de escrutar estrategias y metodologías de análisis discursivas que permitan realizar un estudio léxico-terminológico capaz de trascender el valor meramente referencial o denotativo de las unidades lingüísticas. Por lo que respecta al análisis concreto del parangón de F. Pacheco, este artículo no pretende ser exhaustivo debido a la limitación de espacio. Su objetivo es exponer algunos ejemplos que ilustren de qué manera este enfoque puede aportar nuevas posibilidades a la investigación de los discursos teórico-artísticos desde una perspectiva léxica y terminológica. Se trata de la primera parte de un estudio más amplio que tendrá su continuidad en un segundo artículo, actualmente en elaboración, en el que se abordará el sistema conceptual y las relaciones lógico-semánticas que se encuentran implícitas en este texto en cuanto construcción cognoscitiva y epistemológica.

Durante el siglo XVI, y posteriormente en el siglo XVII, uno de los tópicos de la llamada literatura artística es el *paragone* o parangón entre las artes, género discursivo que va a tener una importancia decisiva en la conceptualización del sistema artístico y en la cualificación expresiva y denominativa de las artes. En España, una de las mejores contribuciones al tema del parangón la encontramos en el discurso que, bajo los términos *contienda* y *combate*, aparece inserto en el tratado del *Arte de la Pintura* (1649) de F. Pacheco<sup>2</sup>.

Nuestro objetivo es analizar este texto<sup>3</sup> utilizando algunas ideas propuestas por la semiótica textual. En concreto, nos centraremos en el análisis de los elementos lingüístico-discursivos orientados al *hacer persuasivo* y definitorios de la *modalización* del discurso por parte de F. Pacheco. Por tanto, y puesto que nos situamos en el nivel de la discursivización, no es intención de este trabajo estudiar el contenido argumental y teórico del parangón, esto es, su componente semántico-nocional, sino cómo este contenido se comunica lingüísticamente al interlocutor-lector con el objetivo de hacer efectiva su intencionalidad persuasiva, y cómo el autor *marca* su discurso léxicamente, subjetivándolo y mostrándosenos de una cierta manera.

2. Según Bassegoda i Hugas, su originalidad radica en la “extensión, minuciosidad y orden”, es decir, no tanto en los temas o contenidos en sí mismos, sino en la propia construcción del discurso, aunque especifica que “no es una traducción, sino una reelaboración con más detalle y con nuevos argumentos”, y añade que constituye uno de los capítulos “más trabajados y personales de todo el *Arte*”. (PACHECO F.: *Arte de la Pintura*, edición crítica de Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, 94). K. Hellwig, responsable del estudio más interesante que hasta el momento se ha realizado sobre este texto, ha remarcado su importancia en el contexto de la teoría española de la pintura y de las artes en general, pues F. Pacheco introduce argumentos novedosos y originales respecto de los ya consabidos italianos, argumentos plenamente inscritos, a su vez, en la problemática artística del momento que vive el autor andaluz. (Cfr. HELLWIG, K.: *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid 1999, 214-37). Fallay d’Este también se detiene en esta parte del *Arte de la Pintura*, y aunque fundamentalmente se limita a glosar el desarrollo del debate, destaca la vinculación de los argumentos aducidos por F. Pacheco con sus propias posiciones doctrinales. (Cfr. FALLAY D’ESTE, L.: *L’art de la peinture: peinture et théorie à Séville au temps de Francisco Pacheco, 1564-1644*, Paris 2001, 439-59). En cualquier caso, todos estos estudios se centran en el análisis y valoración de los contenidos teóricos y argumentales del parangón.
3. Para simplificar los conceptos, vamos a dejar a un lado las cuestiones terminológicas relativas a los distintos significados que los términos *texto* y *discurso* tienen en la Semiótica, para lo cual remitimos a GREIMAS. A. J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid 1990, 126-30. En las páginas que siguen utilizaremos el término *texto* como sinónimo de *discurso*, es decir, como manifestación concreta de una acción comunicativa.

## 1. SITUANDO NUESTRO DISCURSO...

La semiótica textual concibe el texto -ya sea verbal o visual- como una realidad autónoma, un aparato de funcionamiento estructural generador de un significado propio, que puede ser definido desde una *perspectiva accional*, es decir, como la *acción* concreta de un sujeto que busca producir un efecto determinado (una acción) sobre otros sujetos. Así pues, desde este enfoque, el texto es siempre un *objeto construido* de modo consciente por un interlocutor, respondiendo a unas intenciones precisas de actuación, significación e interacción, en el que los elementos lingüísticos y las estructuras discursivas adquieren un significado adicional más allá del meramente referencial, en cuanto han de ser consideradas como la *elección* de un sujeto que ha optado por unas formas léxico-textuales y no otras en función de determinados propósitos de comunicación.

Además, por medio de sus elecciones y usos lingüístico-discursivos, el sujeto que produce el texto también se introduce en él, *marcándolo* y *modalizándolo*, esto es, dejando entrever a través de estas elecciones léxico-textuales su actitud ante lo que enuncia<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, asume un determinado rol, convirtiéndose, así, en *actante* y *actor* de su propio discurso. De este modo, podemos abordar el texto no sólo como el objeto construido por un sujeto, sino también como lugar de la construcción del sujeto mismo y de sus interlocutores, pues a través del entramado lingüístico-discursivo que pone en juego, el autor se autodefine, se posiciona, proyecta una determinada imagen de sí, y presupone un determinado receptor. Como afirma U. Eco, esta imagen proyectada puede ser coherente o contradictoria, pero nos permite conocer a partir de las elecciones léxicas, el nivel de inteligibilidad presupuesto, o la densidad terminológica, el universo sociocultural del sujeto, sus intencionalidades, su actitud ante lo enunciado, el tipo de receptor que tiene en mente, etc.<sup>5</sup> En definitiva, el texto se constituye como generador de una realidad virtual protagonizada por sujetos presentes (explícita o implícitamente) en la propia construcción textual.

4. Utilizamos aquí el concepto de *modalidad enunciativa* tal y como se define en LOZANO, J. et alii: "Por modalización enunciativa entendemos aquí todo aquello que en el texto indica una actitud del sujeto respecto a lo que enuncia, tanto a través del modo verbal, la construcción sintáctica (como en las interrogaciones) o los lexemas (sustantivos, adjetivos, verbos o adverbios) afectivos o evaluativos". (Cfr. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid 1993, 104).
5. Cfr. ECO, U.: *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona 1979, 63. Precisemos que nuestra intención no es aproximarnos al Pacheco empírico, sujeto histórico real, sino al Pacheco textual que se construye a sí mismo en su discurso.

Si, por otra parte, tomamos como base las tipologías discursivas que establece Greimas, en las que las estructuras se definen por el *hacer*, el discurso se nos presenta como un aparato construido para provocar una transformación, pragmática o cognoscitiva (*hacer cognoscitivo*), en el receptor. Como parte de los enunciados del hacer cognoscitivo, Greimas formula el concepto del *hacer persuasivo*, aquél cuyo objetivo es *hacer creer* al interlocutor lo que se está enunciando<sup>6</sup>, lo cual, como ahora diremos, se adscribe mejor que ninguna otra caracterización al discurso del parangón. Puesto que la semiótica textual concibe el texto como un *aparato dialógico*, esto es, como lugar en el que se viabiliza y actualiza la interacción entre los interlocutores, está claro que es en la propia construcción lingüístico-discursiva en la que debemos buscar los mecanismos que el autor utiliza para llevar a cabo el hacer persuasivo, y donde realmente se produce la transformación del sujeto-receptor.

Es, pues, en este contexto de estudio en el que los elementos lingüísticos y las estructuras discursivas adquieren una significación que trasciende su valor referencial o nocional, permitiéndonos otras posibilidades de análisis.

## 2. EL DISCURSO DEL PARANGÓN

El parangón que pone en circulación la España del siglo XVII cuenta con una amplia historia en el contexto teórico-crítico italiano. Como tantas otras cosas, se trata de un componente heredado que la realidad artística española se encargará de adecuar, reformular y matizar<sup>7</sup>. Nos encontramos, pues, con una estructura discursiva ya establecida, de tipo argumentativo, en la que las artes -en casi todos los casos, la pintura y la escultura- se comparan entre sí, compitiendo a veces dialécticamente entre ellas. Sigue un guión general, basado en una estrategia discursiva: el argumento que en un primer momento se expone a favor de uno de los *contendientes* queda refutado en un segundo momento, aduciéndose, entonces, el contraargumento que desmonta la tesis primera. La intencionalidad última de todo el discurso no es otra que demostrar la validez o acierto de los planteamientos que se defienden y proponen, haciéndose explícita mediante el mecanismo de aserción / refutación la coherencia lógica que existe en el proceso de razonamiento.

En consecuencia, y de acuerdo con la tipología greimasiana antes señalada, podemos decir que el parangón es uno de los géneros discursivos que más claramente pone de manifiesto las estructuras del *hacer persuasivo*: con-

6. GREIMAS, A. J. y COURTÉS J.: *op. cit.*, 204-5.

7. Para lo relativo a las condiciones de aparición y desarrollo del parangón en España, remitimos a HELLOWIG, K.: *op. cit.*, 214-37.

vencer, hacer creer al lector los argumentos que se postulan. Esto supone la inclusión de mecanismos intelectivos -los desarrollados en la propia argumentación-, psicológicos y afectivos destinados a hacer eficaz la acción a la que se orienta el discurso. Nosotros nos detendremos en estos dos últimos en el nivel de los elementos lingüístico-textuales.

## 2.1. El parangón de F. Pacheco

El parangón de F. Pacheco que nos proponemos abordar es el que se inscribe en el Libro I del *Arte de la Pintura* (1649). Hacemos esta precisión porque este parangón se ha relacionado con un opúsculo del mismo Pacheco que lleva por título *A los profesores del Arte de la Pintura*, fechado el 16 de julio de 1622, en el que se resume lo que será publicado más tarde como parte de su tratado<sup>8</sup>. Esta relación es establecida por el propio Pacheco, quien en el opúsculo vincula el texto con *su libro* a través de varias referencias: “Hállome obligado por lo que debo a esta noble facultad (aunque el menor de sus hijos) a dar alguna luz de la diferencia que se halla entre ella y la Escultura; lo cual yo excusara *si hubiera publicado mi libro*”<sup>9</sup>. Por esta mención y otras que se encuentran en el opúsculo, se concluye que *El Arte de la Pintura* ya estaba escrito, o al menos parcialmente redactado, por estas fechas<sup>10</sup>, por lo que podemos interpretar que F. Pacheco estaría aquí reutilizando de manera sintética un material, desarrollado más extensamente en

8. Este texto fue publicado por Zarco del Valle en “Un opúsculo de Pacheco”, *El arte en España*, vol. III, 1865, 29-38. Con posterioridad, fue reproducido por Calvo Serraller en su *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid 1981, 185-91, con un interesante aunque breve estudio crítico. Esta es la edición que manejamos en el presente artículo. Calvo Serraller lo califica como “uno de los alegatos más lúcidos, completos y primeros de la España del siglo XVII”, documento precoz y novedoso en el marco de la teoría artística española, cuya influencia se habría dejado sentir tanto en Carducho como en Jáuregui. (Cfr. *Ibidem*, 148). El estudio más completo hasta la fecha lo ha desarrollado K. Hellwig. (Cfr. *op. cit.*, 214-22)
9. PACHECO, F.: *A los profesores*, 185. Cfr. también: “[...] Porque tengo por desacuerdo tomar la antigüedad de la Escultura desde que Dios formó a Adán de barro. A lo cual tengo respondido en mi libro asaz”; “[...] la Pintura, por ser más viva su representación por la virtud y fuerza de los colores, como lo muestran muchos lugares que yo traigo en el 10º capítulo de la Pintura”. *Ibidem*, 186-7.
10. El encabezamiento del folleto que se publica en 1620, y que se corresponde con el capítulo 12 del Libro II, sugiere la misma idea: *Determino comunicar a algunos curiosos del arte de la pintura este capítulo de mi libro antes de sacarlo a la luz* [...] Sobre este folleto, véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Introducción al Arte de la Pintura de Francisco Pacheco*, edición crítica, Madrid 1956, XV; CALVO SERRALLER, F.: *op. cit.*, 181; y BASSEGODA I HUGAS, B.: *Introducción al Arte de la Pintura de Francisco Pacheco*, edición crítica, Madrid 1990, 14.

su *libro*, y que le venía muy a la mano dada la situación coyuntural que se le presentaba<sup>11</sup>.

En cualquier caso, y aunque su conexión argumental es evidente, ambos textos constituyen discursos distintos, que responden a objetivos y estructuras diferentes. Además, lo que en el opúsculo podemos identificar temáticamente con el parangón sólo ocupa las dos primeras partes de este escrito, que después discurre por otros derroteros. El opúsculo se origina por razones coyunturales: una disputa gremial con los escultores, concretamente, un pleito con Martínez Montañés<sup>12</sup>, en el que se encuentra implicado el problema de la policromía de las imágenes escultóricas. La circunstancia, pues, que suscita este texto es una cuestión de competencia profesional: los escultores no deben ejercer como pintores de imágenes sin antes pasar el examen correspondiente. En este contexto, el parangón se utiliza para delimitar las diferencias entre ambas artes y, con ello, establecer sus respectivas competencias y campos de acción. Así pues, la función del parangón en el opúsculo es fundamentar teóricamente la distinción entre las artes, base de su delimitación profesional<sup>13</sup>; dar un tono erudito a la memoria; y, ¿por qué no?, actuar como estrategia de *marketing* publicitando el *libro* de F. Pacheco. Con todo, y como el autor sevillano no estaba pensando en un parangón *sensu stricto*, no sigue la estructura argumentativa dialéctica propia de este género, y sólo aparecen las razones de la Pintura.

En el *Arte de la Pintura*, el parangón se inscribe en el Libro I, dedicado a glorificar su antigüedad y grandezas. Su contexto teórico y sociohistórico es, por tanto, la defensa de la Pintura como arte noble y liberal. Su objetivo es claro: mostrar su mayor dignidad, excelencia y grandeza frente a la Escultura<sup>14</sup>.

En su formulación estricta como tipología discursiva de tipo argumentativo en el que la Pintura y la Escultura compiten dialécticamente entre sí, el

11. Sobre la relación entre el opúsculo y el *Arte de la Pintura*, véase la nota 41.

12. Y así es expresado por el propio Pacheco: “Pero con la mayor modestia que pudiere hablaré en este papel, atendiendo a la necesidad presente, para que pueda servir parte del Memorial a los señores jueces [...]” PACHECO, F.: *A los profesores*, 185.

13. Al comienzo del texto, Pacheco no menciona que su intención sea demostrar la superioridad de la pintura, sino “dar alguna luz de la *diferencia* que se halla entre ella y la Escultura” (PACHECO, F.: *A los profesores...*, 185); más adelante, lo vuelve a repetir: “Mas vengamos a la *diferencia* de estas dos artes, que es lo principal que se pretende [...] (*Ibidem*, 187). Para ello, acude justamente a los argumentos que tradicionalmente habían sistematizado estas diferencias desde el punto de vista teórico en el contexto del parangón. Con todo, la preeminencia de la Pintura también queda claramente establecida en el texto. De aquí en adelante las cursivas marcadas en las citas textuales son de la autora.

14. Cfr.: “[...] pondré a la vista de todos las razones que he hallado a favor de la escultura, en los autores que yo he visto, y las que he oído a escultores valientes, conteniendo con pintores en defensa de su facultad, y la respuesta de ellas manifestará la grandeza de nuestra arte [...]” PACHECO, F.: *Arte...*, 96.

parangón se desarrolla en los capítulos III y IV de este libro primero. Sin embargo, la estructura semántico-conceptual del parangón (la comparación entre las artes) desborda este marco. Así, pese a que Pacheco lo da por concluido al final del capítulo IV<sup>15</sup>, éste se prolonga en el capítulo V, aunque en otro nivel discursivo al no tener que someterse a la disciplina impuesta por la estructura rigurosa del parangón -volveremos más tarde sobre ello-. Asimismo, también debemos incluir el capítulo II, citado por referencia metatextual<sup>16</sup>, en el que se desarrolla el argumento de la antigüedad de la pintura -utilizado, de hecho, por F. Pacheco en el opúsculo-.

Debemos precisar también que nuestro contexto de referencia semántico-lingüístico va a ser todo el tratado del *Arte de la Pintura*, pues, aunque el parangón tiene una entidad textual en sí mismo, con una coherencia semántica propia y unos objetivos concretos, hemos de considerarlo como parte de un texto mayor en el que se integra estructural, semántica y léxicamente<sup>17</sup>.

### 3. LAS SELECCIONES LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS

#### 3.1. F. Pacheco *en* el parangón

De lo expuesto en relación con el discurso del parangón, deducimos un aspecto de éste que se adecua a la perspectiva semiótica de la que hemos partido: el grado de actuación dramática contenida en el propio texto, que lleva en sí una representación virtual donde los personajes textuales -pintores y escultores- mantienen una tensión de tipo dialéctico. Para ver de qué modo se define F. Pacheco en cuanto sujeto textual de su discurso, nos detendremos en el análisis de algunos de los elementos léxicos que utiliza el autor para referirse a sí mismo, autodefiniéndose y marcando su actitud discursiva.

15. “Y acabo mi discurso (hecho más por ejercitar el ingenio que por emulación) como propuse al principio [...]” *Ibidem*, 128.

16. “La primera razón que en favor de la escultura [...] y por cuanto en el capítulo pasado hemos respondido a esto asaz [...] pasaremos a otras razones”. *Ibidem*, 96.

17. De igual modo, la comparación entre las artes no se circunscribe a estos capítulos que hemos señalado, sino que las citas en las que se hace referencia a esta confrontación artística aparecen diseminadas por todo el texto del *Arte de la Pintura*, estando engarzadas en una misma unidad semántica mediante procesos asociativos; reiteraciones léxicas o conceptuales; referencias explícitas de tipo anafórico o catafórico; a veces a través de metáforas que son operativas en todo el texto (trataremos sobre algunas de ellas en la segunda parte de este artículo), etc. Esto es lo que llamamos “el parangón fuera del parangón”, no sólo aplicable al tratado de F. Pacheco, sino a la mayor parte de los escritos seicentistas.

Pacheco opta por un tipo de texto subjetivado en el que encontramos su presencia explícita, manifestada por el uso de la primera persona del singular del presente de indicativo y el pronombre personal *yo*<sup>18</sup>. Sin embargo, la necesidad de F. Pacheco de comprometerse con la causa de los pintores parece ser tal que su presencia en el discurso no se limita a estos indicadores de persona, sino que el propio Pacheco, al principio de la *contienda*, realiza una clara toma de posición y se adjudica explícitamente un rol textual cuando dice: “[...] que me corre obligación defender su causa como *hijo suyo*”<sup>19</sup>. Esta declaración es muy importante porque, al mismo tiempo que asume un protagonismo discursivo al lado de los pintores, uniendo su voz a la de ellos (“para defender su causa”), se define a sí mismo como *pintor* -no es sólo un teórico que hable de la pintura desde fuera-, y lo hace a través de un elemento léxico, *hijo*, que establece una metáfora de parentesco de gran fuerza connotativa debido a la relación afectiva que lleva implícita. Esta personificación textual es la misma que encontramos en el opúsculo de 1622: “Hállome obligado por lo que debo a esta noble facultad (aunque *el menor de sus hijos*) [...]”<sup>20</sup>, aunque con una diferencia de matiz de la que hablaremos un poco más adelante.

Esta metáfora, en la que la forma léxica *hijo* es el componente nuclear, encuentra su coherencia semántica en otro capítulo del *Arte de la Pintura*. El ataque verbal más enfático de este tratado se produce contra aquellos pintores que, a juicio del autor, trabajan descuidadamente por motivaciones lucrativas u ociosas, con la consiguiente desvirtuación de la disciplina pictórica<sup>21</sup>. Pues bien, la expresión que F. Pacheco utiliza en este contexto es -no por casualidad- *hijos bastardos de la pintura*<sup>22</sup>. Se define, así, otro personaje textual cuya correferencialidad precisa y refuerza, por oposición, el rol del autor sevillano en el parangón, pues si los *hijos bastardos* son los pintores que adulteran la

18. Cfr. entre otras muchas citas: “[...] porque no parezca que *juego* las armas solo, sin atender a *repararme*, pondré a la vista de todos [...]” *Ibidem*, p. 96.

19. *Ibidem*.

20. PACHECO, F.: *A los profesores...*, 185.

21. Para un desarrollo más amplio de este tema, consúltese RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: *Maneras y Facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho. (Tesauro terminológico-conceptual)*, Málaga 2006, 173.

22. “Veamos dónde están ahora los que dicen que para ser pintores no han menester estudiar en el dibujo; estos *hijos bastardos de la pintura*, llamados nuevamente empastadores y manchantes; pues quitado a la pintura el dibujo, será oficio común como los demás, y como lo es en estos que así la ejercitan, y con razón son llamados oficiales, y tratados así; no artistas, porque proceden sin razón y arte, a poco más o menos, como lo muestran sus obras, en que sólo atienden al vil guadaño, haciéndose indinos de llamarse pintores”. PACHECO, F.: *Arte...*, 346.



Pintura, a Pacheco, como *hijo legítimo*, es a quien corresponde ponerla en su justo valor.

En el párrafo con el que se inicia el parangón, encontramos otros elementos que contribuyen a esta construcción de la figura de F. Pacheco, y que nos ayudan a redefinir la intencionalidad de éste. Por una parte, lo primero que hace Pacheco antes de comenzar el parangón propiamente dicho es una declaración de intenciones, determinando qué *no* pretende hacer: “No es mi intento definir o sentenciar cuál de las dos artes, la pintura o escultura, sea más grande y excelente, ni mi presunción llega a sentenciar cosa, que tantos y tan doctos hombres (puesto que han dado vivas razones de ambas partes) han dexado pendiente”<sup>23</sup>. Este enunciado declarativo contiene claves esenciales para entender la actitud de F. Pacheco en cuanto sujeto textual y cuáles son sus pretensiones discursivas.

En primer lugar, tenemos que hacer referencia a esa modestia teórico-doctrinal de la que hace gala nuestro autor no sólo en el parangón, sino en todo el *Arte de la Pintura* y fuera de éste<sup>24</sup>, y que aquí se nos revela en la siguiente afirmación: “[...] ni mi presunción llega a sentenciar cosa...” Evo-cando a Pablo de Céspedes<sup>25</sup> y, por tanto, alineándose intertextualmente con la actitud expresada por su admirado y erudito amigo, F. Pacheco se nos presenta como un teórico humilde, prudente, que conoce sus limitaciones. Ahora bien, lo que en Pablo de Céspedes es actitud doctrinal –el teórico cordobés nos dice que él no va a emitir juicio alguno sobre la preeminencia de las dos artes pues cree que el debate no está todavía concluido con proposiciones sólidas–, en F. Pacheco deviene actitud discursiva, definiendo un personaje textual carente de presuntuosidad o engreimiento. Al final del capítulo IV, F. Pacheco cierra un primer momento del parangón con una alusión que nos enlaza semántica y correferencialmente con esta actitud de su discurso, precisándola: “Y acabo mi discurso (hecho más por ejercitar el ingenio que por *emulación* [...])”<sup>26</sup>. Como vemos, esta autoconciencia de F. Pacheco también delimita sus intenciones textuales: su objetivo no es construir un elaborado discurso que entre en competencia o rivalidad (*emular*)

23. *Ibidem*, 96.

24. Cfr. la cita anteriormente transcrita del opúsculo. Cfr. también entre otras: “[...] me determiné a manifestar alguna parte de lo mucho que la pintura encierra en sí, conforme a la humildad de mi ingenio [...]” *Ibidem*, 66.

25. “De la excelencia de la pintura aventajada a la escultura o al contrario, muchas cosas e visto de lo uno i de lo otro escritas de ombres doctos i prácticos i todavía se queda el pleito por setenciar, de mi parte a lo menos”. CÉSPEDES, P. (1605): *Discurso de la Comparación de la Antigua y Moderna Pintura y Escultura*, edición crítica de J. Rubio Lapaz y F. Moreno Cuadro, Córdoba 1998, 257.

26. PACHECO, F.: *Arte...*, 128.

con el de otros en el desarrollo de complejas disquisiciones intelectuales y argumentativas<sup>27</sup>.

Bassegoda i Hugas ha llamado la atención sobre esta condición de F. Pacheco como teórico, en función de la cual explica su continua recurrencia a las ejemplificaciones concretas, síntoma de una cierta incapacidad para mantener el discurso en el nivel de lo puramente abstracto o conceptual<sup>28</sup>. Aunque Bassegoda i Hugas se está refiriendo aquí a Francisco Pacheco en cuanto sujeto real, nos parece interesante volver sobre estas consideraciones más adelante. Ahora lo que nos interesa es sugerir otra hipótesis de lectura.

En este enunciado, F. Pacheco, además de autodefinirse a sí mismo en el texto y delimitar con ello el nivel de su discurso, también se está posicionando intertextualmente frente a “otros” textos: de modo explícito, frente a los textos italianos en los que se desarrolla el debate teórico del parangón (con los que, como hemos dicho, no quiere emulación alguna); e implícitamente frente a los textos que, “con presunción”, sí rivalizan con aquéllos, pretendiendo emitir juicios definitivos, ni siquiera alcanzados por los hombres más doctos. ¿Podríamos ver, en este último caso, una crítica subrepticia? Y de ser así, ¿a quién tiene en mente Francisco Pacheco?

Acudiendo a nuestro conocimiento de la situación extratextual que enmarca la redacción de este parangón, proponemos dos -incluso tres- posibilidades. Por una parte, Francisco Pacheco podría estar aludiendo a los escritos españoles quinientistas en los que se daba preeminencia a la escultura frente a la pintura. En este caso, la alusión no sólo sería una crítica a la presuntuosidad de estos escritores, sino que, aceptando la tesis de la no existencia de una conclusión definitiva, estaría invalidando los juicios expresados en dichos escritos, claramente contrarios a su posición. Admitamos, de todas formas, que los escritores del Quinientos español no llegaron a desarrollar un parangón en el sentido propio de la palabra<sup>29</sup>.

27. La *emulación* tiene una connotación negativa en este periodo, como se puede comprobar consultando la voz *emulo* en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de A. de Covarrubias: “el contrario, el embidioso en un mesmo arte, y exercicio, que procura siempre aventajarse [...]” (Hemos utilizado la reproducción digital de la edición de Madrid, por Melchor Sánchez, 1674, fol. 223v, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com) [30-06-2006]). Esta connotación negativa es la que define también la voz *emulación* en el *Arte de la Pintura*, como claramente se advierte en la siguiente cita de F. Pacheco: “Y vemos, que por carecer del [conocimiento de la Pintura] algunas veces, varones muy doctos en otras ciencias hablan en ésta con mucha impropiedad. Lo cual no sucederá en Italia por estar tan ricos de escritores, cuan faltos de invidia y emulación”. PACHECO, F.: *Arte...*, 68.

28. BASSEGODA I HUGAS, B.: *op. cit.*, 33.

29. Nos basamos en este punto en las teorías de K. Hellwig, para quien el origen de los parangones españoles estaría en una reacción frente a los escritos quinientistas en los que se

Tampoco llegó a desarrollar ningún parangón que sepamos Martínez Montañés o alguno de los escultores de su círculo, pero de la lectura del opúsculo se desprende que aquél tuvo que “trabajar” mucho a favor de la superioridad de la escultura, liderando una significativa corriente de opinión. Si consideramos, además, el precedente del opúsculo, no sería muy descabellado pensar que Pacheco podría estar aludiendo a Martínez Montañés.

Quien sí desarrolló un parangón *sensu stricto* fue Vicente Carducho en el capítulo VI de sus *Diálogos*<sup>30</sup>. Teniendo en cuenta el discurso que éste elabora, con claras pretensiones teóricas y académicas<sup>31</sup>, y en cuya estructura establece claramente una delimitación doctrinal, pues una vez expuesta las consideraciones establecidas por sus antecesores italianos por voz del Discípulo, él, en su papel de Maestro, construye un desarrollo argumentativo propio<sup>32</sup>, Pacheco podría estar haciendo referencia a su colega<sup>33</sup>. De este modo, Pacheco también se estaría definiendo por oposición a un Carducho convertido en personaje implícito del discurso por alusiones veladas, que el interlocutor de la época podría reconstruir mediante su competencia extratextual. Así, un Carducho teórico con pretensiones de emulación discursiva y doctrinal sería la contrapartida de un Pacheco teórico humilde y discreto, ajustado a la realidad de sus posibilidades.

Además, hay que considerar que con esta actitud discursiva, Pacheco se estaría construyendo estratégicamente su propio parapeto defensivo frente a

---

daba preeminencia a la escultura sobre la pintura. Estos escritos a los que se refiere Hellwig son: el prólogo de Lázaro de Velasco a *Los diez Libros de la Arquitectura de Vitrubio* (1550-1569) y *De Varia commesuración para la escultura y la arquitectura*, de Juan de Arfe y Villafañe (1585). (Véase HELLWIG, K.: *op. cit.*, 181-183).

30. CARDUCHO, V.: *Diálogos de la Pintura*, edición crítica de F. Calvo Serraller, Madrid 1979.

31. Véase la interpretación que sobre este parangón realiza F. Calvo Serraller en la introducción de su edición crítica. (*Ibidem*, CXIII-CXI).

32. “[...] y primero holgaré me refieras algunas de las razones, que cada una dellas alega para su derecho, y de las que en las Academias de Italia en sus conclusiones han sustentado y escrito [...] Heme holgando oír de ti todas esas opiniones, que las mas son sofisticas, y otras tocan a la materia y accidentes, y no a la forma y sustancia, ciencia, y efectos, ni a la facultad de ambas Artes [...] y para provar la excelencia, dignidad, dificultad y nobleza de cada una, lo mas distintamente que se pueda, consideraremos el objeto, el fin, los efectos, los provechos, el modo, y con qué medios”. *Ibidem*, *op. cit.*, 280-304. Lo que no quiere decir que V. Carducho no llegue a elaborar un discurso realmente original

33. No sería la única crítica implícita a Carducho que encontramos en el *Arte de la Pintura*. Al respecto, consúltense las páginas 376 y 425 del tratado. Sobre la posible redacción -o modificación- del parangón del *Arte de la Pintura* con posterioridad a 1622, véase la nota 41.

aquellos interlocutores potenciales que pudieran tacharle de escasos vuelos intelectuales o doctrinales<sup>34</sup>.

La utilización de la modestia como parte de una estrategia de autodefinición frente a otros personajes textuales se nos muestra de una forma mucho más evidente en el opúsculo de 1622. Efectivamente, la modestia también define la actitud de Pacheco en este texto, aquí léxicamente expresada en el primer párrafo como condición del sujeto (*aunque el menor de sus hijos*) y como actitud discursiva (*Pero con la mayor modestia que pudiere hablaré en este papel*). Centrándonos en el sujeto textual, hemos dicho anteriormente que Pacheco mantiene el mismo rol en los dos discursos como *hijo* de la Pintura. Ahora bien, en el opúsculo hay un cambio significativo, pues F. Pacheco se presenta como el *menor de los hijos*, esto es, esa actitud modesta y humilde que Pacheco suele expresar, aunque se atribuye ahora al Pacheco pintor, no al Pacheco teórico. Pues bien, pensamos que en esta ocasión el sujeto textual está intencionalmente ideado para definirse por oposición no a un sujeto impersonal –los *hijos bastardos de la pintura*–, ni a un posible sujeto implícito –V. Carducho–, sino a un personaje textual concreto y explícito del discurso, Martínez Montañés, su principal interlocutor en el opúsculo, y al que Pacheco nos presenta como un sujeto pagado de sí mismo. El fragmento final, con ingeniosa ironía<sup>35</sup>, así nos lo muestra: “Tampoco me meto en juzgar los defectos de sus obras, aunque los bien entendidos de Sevilla los hallan en las que ha puesto más cuidado; porque estoy persuadido que es hombre como los demás, y no es maravilla que yerre como todos, y por eso aconsejaría a mis amigos que suspendiesen el alabar o vituperar sus obras, porque lo primero lo hace él mejor que todos, y lo segundo no falta quien lo haga como hemos dicho”<sup>36</sup>. La consecuencia que se deduce es evidente: frente al jactancioso y petulante escultor Martínez Montañés, se opone el humilde y comedido pintor F. Pacheco.

Pero volvamos al *Arte de la Pintura*. Con esta primera afirmación que venimos analizando también se refuerza la actorialización de nuestro autor desde otro punto de vista: al no considerarse –modestamente– como tal, F. Pacheco se distancia de los hombres doctos y, por tanto, del tipo de discurso que ellos desarrollan. Él es un pintor que habla desde la experiencia, desde su propia

34. Esta idea resulta bastante coherente si tomamos en consideración las primeras palabras de F. Pacheco en el prólogo: “Muchos recibidos por doctos y sabios varones en todas las facultades y ciencias, por haber manifestado el maravilloso caudal suyo y fruto de sus vigiliyas por escrito, han quedado sujetos a la temeraria libertad del vulgo, que a ninguno perdona, cosa que muchas veces me quitó la pluma de la mano para no poner este mi deseo en ejecución”. PACHECO, F.: *Arte...*, 65.

35. La ironía no es algo extraño en el discurso de F. Pacheco; es más, existe un Pacheco irónico, a veces mordaz, que la historiografía del arte todavía ha de descubrir.

36. PACHECO, F.: *A los profesores...*, 191.

condición de pintor. Es, de hecho, su *linaje* como pintor (*hijo*) y su experiencia en cuanto tal lo que lo legitima como autor de este parangón y del *Arte de la Pintura* en general. Esta delimitación de F. Pacheco como pintor frente a los hombres doctos -sabios y eruditos, pero no pintores y, por tanto, ajenos a esta disciplina- es una constante en todo su tratado. De hecho, constituye la definición principal de F. Pacheco como autor y como construcción del discurso, de la que encontramos su proyección correspondiente en el contexto del parangón. Tenemos que acudir, pues, a otras referencias metatextuales para dar plena significación a esta dimensión del sujeto textual. Entre los muchos ejemplos que podríamos aportar, transcribiremos éste que tomamos de la introducción, por su claridad y contundencia: “[...] me determiné a manifestar alguna parte de lo mucho que la pintura encierra en sí, conforme a la humildad de mi ingenio, reprimiendo en parte la osadía de los que, con menos que mediano caudal, o sin haber trabajado en esta profesión (teniéndola por limitada materia), pensaron recoger en breve discurso la grandeza suya con sólo trasladar de otros, séame lícita tan justa empresa, pues no aventuro el trabajo en facultad ajena ni con tan moderada experiencia que no se acerque mucho a lo que dixere”<sup>37</sup>. Así pues, la dualidad que en la realidad histórica existe entre un Pacheco pintor y un Pacheco teórico en la realidad del discurso se disuelve, ya que ambos se identifican en el mismo sujeto textual. Como diremos a continuación, Pacheco elabora un texto experiencial basado en sus apreciaciones individuales, en su conocimiento del medio, en sus contactos con otros autores, en su propia cultura visual... Por eso nos dice que “pondré a la vista de todos las razones que he hallado a favor de la escultura, en los autores *que yo he visto, y las que he oído* a escultores valientes”<sup>38</sup>.

Hasta aquí hemos considerado este primer enunciado en el que Pacheco explicita cuál *no* es su pretensión. Consideraremos ahora aquél en el que declara cuál es su intención: “[...] porque es muy puesto en razón mostrar cómo debe la pintura *ser preferida, además, que me corre obligación* a defender esta vez su causa como hijo suyo”<sup>39</sup>. Destaquemos, en primer lugar, el elemento léxico *además*, el adverbio que sirve de unión entre las dos proposiciones pero que, sobre todo, enfatiza y subraya la segunda como la motivación fundamental del discurso.

En esta segunda proposición, Pacheco nos habla de *obligación*: “[...] que me corre *obligación* a defender esta vez su causa como hijo suyo”; una obliga-

37. PACHECO, F.: *Arte...*, 66. Más adelante, en la misma introducción, apostilla: “Y vemos que, por carecer del [conocimiento de la pintura] algunas veces, varones muy doctos en otras ciencias hablan en ésta con mucha impropiedad”. *Ibidem*, 68.

38. *Ibidem*, 96.

39. *Ibidem*.

ción que no viene impuesta por factores externos concretos, sino que deviene de la necesidad interna de su condición de *hijo de la Pintura*. Un poco antes, Pacheco ha afirmado: “Ni tampoco me *debo* contentar con la definición que atribuyen a Micael Ángel [...]” Es, pues, el *deber* lo que guía la acción de Pacheco, un deber moral, como el que corresponde al hijo respecto de sus progenitores. Por tanto, el horizonte en el que se sitúa el parangón de F. Pacheco tiene que ver más con las obligaciones morales del sujeto, con los estados interiores del sujeto-actor -lo que Pacheco siente que le corresponde hacer-, que con una problemática puramente teórica o académica de construcción doctrinal<sup>40</sup>. De hecho, y como ya hemos visto, el primer enunciado de F. Pacheco nos advierte de que no va a entrar en tales consideraciones.

Este mismo deber moral se expresa al principio del opúsculo, como se puede comprobar en la cita anteriormente transcrita: “*Hállome obligado por lo que debo* a esta noble facultad [...]” Sin embargo, en esta ocasión la situación coyuntural externa sí aparece de manera explícita en la construcción textual, condicionando el desarrollo del discurso y obligando a F. Pacheco a dar un giro: “[...] Pero con la mayor modestia que pudiere hablaré en este papel, *atendiendo a la necesidad presente* [...]”. Pacheco adecua el discurso “para que pueda servir parte del Memorial a los señores jueces”<sup>41</sup>, colocándolo, así, en otro marco de referencia<sup>42</sup>.

40. Por supuesto, esta obligación moral que mueve a F. Pacheco en la construcción de su discurso no puede desvincularse de factores extratextuales que conforman el contexto histórico-cultural y social en el que se escribe el parangón y el *Arte de la Pintura*. (Al respecto, véase HELLOWIG, K.: *op. cit.*, 179-183). Estos factores serían de sobra conocidos por los interlocutores contemporáneos, quienes tendrían la competencia adecuada para interpretar la intencionalidad de F. Pacheco dentro de un programa de acción de restitución y puesta en valor de la Pintura.

41. PACHECO, F.: *A los profesores...*, 185.

42. Bassegoda i Hugas considera que: “El opúsculo de 1622 *A los profesores del Arte de la Pintura* parece compuesto a partir de los materiales que figuran en los capítulos 3 al 5 del libro I del *Arte* y no al revés”. (Cfr. *op. cit.*, 43). Sin embargo, en la relación opúsculo-*Arte de la Pintura* hay algo que nos sorprende. En las ocasiones en las que en el opúsculo F. Pacheco utiliza contenidos de su tratado, cita expresamente el capítulo del que han sido extraídos (cfr. la nota 8). Ahora bien, no menciona, como debería haber hecho por su clara conexión temática, los capítulos del *Arte* dedicados al parangón, en los que desarrolla más extensamente los argumentos que cita en el opúsculo. Es más, esta parte se concluye muy rápido, con una somera enunciación de los argumentos tópicos, pero sin detenerse en más detalles, quizá, no los consideró relevantes para el tema que debía tratar en esa ocasión. Por su parte, en el parangón del *Arte de la Pintura* también encontramos un elemento que nos llama la atención. Pacheco, al inicio del discurso, declara: “[...] además, que me corre obligación a defender *esta vez* su causa como hijo suyo”. (*Arte*, 96). *Esta vez* es un elemento indexical que hace referencia a una localización temporal concreta, ahora, pero que al

Volviendo al parangón, pensamos que con esta dos proposiciones Pacheco está situando el discurso en un nivel de construcción subjetiva –e incluso, diríamos, afectiva y emocional- más que de pura enunciación doctrinal. Sobre el valor de *hijo*, la implicación afectiva que comporta y sus *obligaciones* morales ya hemos hablado; otro elemento léxico clave es *preferir*. Ciertamente, *preferir* significa anteponer, dar primacía a algo sobre otra cosa<sup>43</sup> –la pintura debe aventajarse, pues, a la escultura-; pero *preferir* también implica que alguien selecciona algo de entre un conjunto. Pacheco podría haber utilizado las voces *excelencia*, *grandeza*, etc., como hace V. Carducho<sup>44</sup>, pero utiliza *preferir*<sup>45</sup>, que no es, como las anteriores, una cualidad abstracta que se predique sobre algo –ej., la primacía, la grandeza, la excelencia de la pintura-. *Preferir* implica un sujeto que prefiere, y las preferencias de un sujeto –sean éstas por razones intelectuales o emocionales- tienen que ver con el ámbito de la subjetividad. *Hacer preferir*, inscrito en un hacer persuasivo, implica la transformación de las elecciones e inclinaciones particulares de un sujeto, implica intervenir en su dimensión subjetiva. Así, Pacheco, desde su subjetividad de *hijo*, se propone incidir mediante su hacer persuasivo sobre la subjetividad de su interlocutor, llevándole a *preferir* la disciplina pictórica. F. Pacheco busca un respaldo intelectual mediante el razonamiento lógico –implícito en la propia estrategia discursiva del parangón-, pero también una adhesión emocional. Más adelante veremos algunos componentes léxicos que mantienen el discurso en un nivel afectivo-emocional y evocativo, de gran fuerza implicativa para el interlocutor.

Si hacemos memoria de lo que llevamos dicho hasta ahora, a simple vista parece que Pacheco se contradice: no quiere sentenciar la superioridad de ninguna de las dos disciplinas, pero a renglón seguido declara que la Pintura *debe ser preferida*. Si Pacheco no advierte esta incoherencia, es que probablemente

---

mismo tiempo nos remite a otra situación anterior. ¿Estaría, pues, F. Pacheco aludiendo a que hubo “otra vez anterior” a “esta vez”? En ese caso, ¿estaría nuestro autor haciendo referencia implícitamente a la redacción del opúsculo, en la que, por motivos coyunturales, no pudo desarrollar con detalle y exhaustividad todos sus argumentos? Si aceptamos este supuesto, deberíamos considerar que el parangón del *Arte de la Pintura* fue redactado –o, al menos, retocado- después de 1622, y, tal vez, fue la ocasión propicia para que F. Pacheco pudiera saldar una deuda pendiente: defender, ahora sí, la causa de la pintura como *hijo suyo*.

43. Cfr. COVARRUBIAS, S.: *op. cit.*, fol. 147r; y *Diccionario de Autoridades* (1737), 353, reproducción digital de la RAE: [www.rae.es](http://www.rae.es) [30-06-2006].

44. “[...] y para provar la excelencia, dignidad, dificultad y nobleza de cada una, lo más distintamente que se pueda [...]” CARDUCHO, V.: *op. cit.*, 304.

45. Al inicio del capítulo V, Pacheco vuelve a utilizar esta voz: “[...] no será ajeno de nuestro intento respirar un poco y espaciarnos por este agradable campo de la pintura, *prefiriéndola* a la escultura [...]” PACHECO, F.: *Arte...*, 129.

no la entiende como tal. Pensamos que Pacheco tiene en mente dos tipos de discursos distintos: el que no quiere hacer y el que va a elaborar. No quiere desarrollar un discurso teórico y especulativo, cuya finalidad última sea la demostración de la excelencia o preeminencia de una de las dos disciplinas en disputa; en otras palabras, no es objetivo del discurso de F. Pacheco el desarrollo de una construcción puramente intelectual que termine en la demostración de una proposición abstracta. No se trata, pues, de dilucidar un problema teórico y especulativo, sino de ganarse una adhesión concreta y cumplir con la obligación moral de defender a la pintura. De hecho, dado que el *Arte de la Pintura* es concebido con una clara y expresa intención didáctico-doctrinal, Pacheco no pretende otorgar al parangón un peso esencial en el contexto de su tratado, por lo que anuncia que lo desarrollará “con la brevedad posible, por pasar a cosas mayores [...]”<sup>46</sup>. Sin embargo, la propia dimensión que finalmente abarca el parangón subvierte esta primera intención expresa, y éste, en nada breve, acaba convirtiéndose en una de las partes textuales más interesantes del *Arte de la Pintura* por lo que a propuestas doctrinales se refiere; evidencia, por otra parte, de la importancia que realmente sí tenía este tema en la conciencia de nuestro autor.

Ahora bien, una excesiva implicación subjetiva, afectiva y emocional es siempre sospechosa de parcialidad, y esta parcialidad puede ir en detrimento del hacer persuasivo. En consecuencia, Pacheco no puede dejarse llevar por su subjetividad más extrema, no puede abandonarse al terreno incierto de la subjetividad emocional arbitraria, pues si algo fundamenta el hacer persuasivo es la credibilidad de lo que se dice. Esta credibilidad deviene, fundamentalmente, de dos cosas: por una parte, de la coherencia lógica del desarrollo argumentativo. Por eso, F. Pacheco se atiene a la construcción discursiva tópica, al mecanismo de la exposición-refutación, en el que, además, los escultores tienen la oportunidad de expresar sus argumentos –aunque éstos vayan a ser inmediatamente refutados–: “Pero, porque no parezca que juego las armas solo, sin atender a repararme, pondrá a la vista de todos las razones que he hallado a favor de la escultura [...]”<sup>47</sup>.

Por otra parte, la credibilidad también deviene del rango de objetividad del discurso. Por eso, además de *hijo*, F. Pacheco se autodefine como “amigo del saber y amante de la verdad, sin atenerme a mi parte en más de lo que toca a la razón [...]”<sup>48</sup>. Una actorialidad, pues, dual, una duplicidad de rol que

46. *Ibidem*, 96.

47. PACHECO, F.: *Arte...*, 96. Cfr. también: “A todas estas razones añadiremos la última que escultores modernos dan, y será la séptima, *porque en todo esforcemos su parte para quitar toda sospecha de pasión*”. *Ibidem*, 101.

48. *Ibidem*, 129.



matiza al primero con la finalidad de garantizar la objetividad y la credibilidad del discurso. Es decir, el discurso modalizado y subjetivado se legitima mediante una objetividad garantizada por la apelación a la coherencia lógica del razonamiento argumental y por la veracidad de unas afirmaciones libres de apasionamiento o parcialidad<sup>49</sup>. Que F. Pacheco entiende estos dos elementos como parte de la misma estrategia textual, nos lo revela la correferencialidad que él mismo establece entre las dos declaraciones: “[...] Y acabo mi discurso (...) como propuse al principio, habiendo entrado en esta contienda como amigo del saber y amador de la verdad [...]”<sup>50</sup>

Asimismo, adviértase cómo Pacheco sigue utilizando un vocabulario de claras resonancias afectivas *-amigo, amador-* para referirse a sí mismo, lo que contribuye a construir en clave positiva un tipo de imagen determinada frente a su interlocutor-lector.

### 3.2. Diversidad textual y cambio de nivel

Esta modalidad subjetiva que venimos viendo -legitimada por la dúplice actorialidad de Pacheco- se manifiesta, lógicamente, en los argumentos de los pintores, actuando por contraposición a la objetividad neutra y despersonalizada con la que se exponen los argumentos de los escultores. Atendiendo a las dos partes de la *contienda*, podemos decir que se produce un desdoblamiento de rol, con un cambio de niveles discursivos: por un lado, nos encontramos con un Pacheco textual referidor, que cuenta lo que ha visto u oído, pero sin implicarse, como nos lo indica el uso de la tercera persona del singular<sup>51</sup>. Los escultores, que son los otros actores de esta actuación dramática que es el parangón, no están definidos y apenas tienen presencia efectiva en el texto.

Por otro lado, nos encontramos con un Pacheco textual comentador, que cuenta lo que él mismo sabe según su propia experiencia, y que modaliza sus argumentos con juicios valorativos subjetivos<sup>52</sup>. Como decíamos anteriormente, Pacheco desarrolla, así, un texto experiencial basado en su conocimiento directo del ámbito pictórico y en sus apreciaciones personales, que contrasta

49. Cfr. la siguiente puntualización de Pacheco: “Añadamos otro testigo, y aunque pintor (también lo fue León Batista), mas sus verdaderas razones libran a los dos de sospecha [...]” *Ibidem*, 132.

50. *Ibidem*, 128.

51. “Alegan también [...] Porque dicen que requiere la escultura [...] Dicen también [...]” *Ibidem*, 97 y 99.

52. Cfr. entre otros: “Mas porque la pintura es más dispuesta al uso de los hombres, y acomodada al adorno de casas, camarines, edificios nobles y templos e infinitos menesteres, *más vistosa y alegre* [...]” *Ibidem*, 102; “Y los que vieron y tocaron las estatuas (*ejemplos indignos*) como llevados de desordenada pasión [...]” *Ibidem*, 104.

con el discurso puramente expositivo de los escultores. Este texto experiencial, que en algunos momentos llega a alcanzar un tono bastante enfático, se discursiviza, fundamentalmente, a través de ejemplificaciones de casos concretos (“[...] y aún pudo en semejante contienda un valiente pintor vencer esta dificultad artificiosamente, que por celebrarlo tantos escritores de Italia, *es caso digno que yo lo refiera* [...]”<sup>53</sup>), en los que tienen una especial relevancia las cuestiones técnicas del hacer pictórico<sup>54</sup>; de comentarios particulares (“Si los pintores hacen modelos de bulto para sus ocasiones [...] ni hacen mal en imitarlos, siendo obra de sus manos, que antes esto es mayor demostración de su ingenio (*yo huelgo haberlos hecho algunas veces*”<sup>55</sup>); y de consideraciones individuales (“[...] que vengan al justo en un cuerpo desnudo, *a mi ver*, es más difícil que hacerlos la escultura en un cuerpo redondo [...]”<sup>56</sup>). Nos parece interesante señalar cómo, desde este punto de vista, las ejemplificaciones y las interpolaciones de Pacheco se resignifican, adquiriendo un valor distinto del que le otorga Bassegoda i Hugas: éstas dejan de ser el síntoma de la medianidad intelectual del Pacheco sujeto empírico, y se nos presentan como estrategia del sujeto textual -manifestación discursiva del autor-pintor-, e instrumento del propio hacer persuasivo, pues los ejemplos contribuyen a la claridad del discurso y refuerzan la evidencia de lo que se propone.

**Las referencias intertextuales.** El discurso de los pintores, representados por F. Pacheco, todavía nos ofrece un nivel discursivo más. Uno de los aspectos idiosincrásicos del *Arte de la Pintura* es su condición de texto multivocal en el que se conjuga toda una diversidad de citas más o menos literales, referencias a otras obras, opiniones de otros autores, etc., adquiriendo, así, una notable dimensión intertextual<sup>57</sup>. Si hacemos caso a lo que nos dice el propio

53. *Ibidem*, 120. Cfr. también: “Yo vi a dos valientes en esta profesión, labrar en esta ciudad algunas historias de piedras por estampas de Tadeo y Federico Zúcaro; y no por eso diré que la pintura es original de la escultura”. *Ibidem*, 127.

54. “Muchas imágenes antiguas de devoción hay en España, como la de Guadalupe, hechas de madera, que con la encarnación de polimento, y mucho mejor con la de mate, se conservan y aquella tela las defiende [...] de manera que no sólo corre a las parejas con la escultura, pero la vence”. *Ibidem*, 116. Cfr. también “Digo también que en la pintura hallamos la misma dificultad en el temple y fresco, que si no es lavando la tela o pared, o desencalando lo pintado, no se puede enmendar el yerro [...]” *Ibidem*, 106.

55. *Ibidem*, 127. Cfr. también “Y el mesmo que vemos que quiso igualar ambas artes, y hacerlas una, confiesa que los doctos de Italia sentencian a favor de la pintura (*a lo menos yo no he visto lo contrario* [...]” *Ibidem*, 131.

56. *Ibidem*.

57. Esta multivocidad del texto del *Arte de la Pintura* ha sido objeto de diversas interpretaciones. Calvo Serraller (*op. cit.*, 370-371) concibe el texto como una antología de las distintas doctrinas, tanto del círculo intelectual sevillano como de la teoría artística italiana. J.

Pacheco, debemos interpretar estas referencias intertextuales en las que se apela a la autoridad de otros autores como expresión de su humildad y modestia intelectual<sup>58</sup>. F. Pacheco quiere y necesita arroparse de la autoridad de otros para dar fuerza y peso a sus argumentaciones. Sin embargo, a la luz de nuestra perspectiva de análisis, podemos ofrecer una hipótesis interpretativa complementaria, en la que esta modestia, si no falsa, sí se nos presenta, al menos, instrumentalizada. Desde nuestro enfoque, las referencias intertextuales forman parte de la estrategia discursiva de Pacheco, pues con ellas no sólo se cualifica y confiere ciertamente autoridad a sus comentarios y opiniones, sino que éstas también contribuyen a su objetivación. Es un nuevo cambio de nivel, una *conmutación*: del texto subjetivado pasamos al texto objetivado. Pacheco desaparece<sup>59</sup> y deja que otra voz continúe el hilo del discurso, quizá con más autoridad, pero “otra”, al fin y al cabo; no él, el pintor, susceptible de hablar desde la pasión propia del que está implicado.

### 3.3. La implicación del interlocutor-receptor

Los aspectos que hemos considerado característicos del texto experiencial de F. Pacheco, además de funcionar como indicadores de la presencia efectiva del autor en el discurso, también juegan a favor de la implicación del interlocutor-receptor, ya que la actualización explícita de un sujeto que comenta y cuenta cosas lleva implícita la existencia de un interlocutor que lo escucha. Dada la relevancia que la implicación del interlocutor tiene para el hacer persuasivo, no queremos terminar este análisis sin detenernos en los mecanismos lingüístico-discursivos que Pacheco pone en juego intencionalmente para lograr implicar a su receptor.

Efectivamente, hemos visto cómo el discurso del parangón se define como un *hacer preferir*, o lo que es lo mismo, lograr la adhesión del interlocutor. Como ya hemos dicho esto se puede conseguir de manera intelectual -a través del propio desarrollo argumentativo-, pero también -y aquí es donde queremos incidir- mediante recursos psico-afectivos que lo implican personal y subjetivamente. En este sentido, F. Pacheco se vale, fundamentalmente, de dos instrumentos:

---

Brown, (*op. cit.*, 33-56) lo describe como la escenificación dramática de una hipotética sesión académica. Bassegoda i Hugas (*op. cit.*, 31 y 44) lo define como un *texto multiforme*, en el que se insertan numerosos escritos que Pacheco habría ido recopilando a lo largo de su vida; un *monumental mosaico* compuesto por muy diferentes voces.

58. “Y porque lo que en éste se dixere sea recebido con mayor gusto y admitida su doctrina, no hablaré tanto de mi autoridad, quanto de la de varones excelentes antiguos y modernos [...] *Ibidem*, 68.

59. Lo que la semiótica textual llama *cancelación del sujeto*.

1. la participación del sujeto-receptor a través de interpelaciones directas que lo involucran en el discurso y lo convierten en parte del mismo. Encontramos llamadas de atención (“[...] y pido que se lean y consideren con atención”<sup>60</sup>; “A lo del debuxo respondo (y *nótese esto*)”<sup>61</sup>); preguntas que incitan al lector a la reflexión o al cuestionamiento (“Si la alma es la forma de la cosa mejor de la naturaleza, que es el hombre, supongamos que esta alma es en dos maneras; una que da ser a todas las cosas, otra que lo da a parte de ellas: ¿cuál será la de mayor virtud y potestad?”<sup>62</sup>); preguntas que demandan implícitamente una adhesión a la tesis defendida (“[...] pero hacer redonda esta figura en materia llana, con las luces y sombras, y darle aquel relieve que está el escultor, ¿quién no vee que es de mayor ingenio?”<sup>63</sup>), etc.; y
2. la intervención sobre la dimensión afectiva del interlocutor, que se actualiza en un nivel de discurso situado en el ámbito de lo subjetivo y emocional. Destacaremos tres aspectos principales:
  - a) la enfatización, especialmente a través de preguntas retóricas: “¿Por ventura, merece mayor gloria de valiente escultor, aquel que hiciese una figura redonda, aunque fuese desnuda, que otro que hiciese una historia de medio relieve con mucha variedad de figuras, arquitectura, y lexos con reglas de perspectiva y dificultosos escorzos?”<sup>64</sup>;
  - b) la adjetivación intensiva referida a la Pintura, muchas veces cercana a lo hiperbólico: “No sé yo cómo abraza la escultura más cosas que la pintura sino *infinitas* menos, pues de las *munchas* que la pintura tiene debaxo de su jurisdicción, *se podía hacer un libro no pequeño*”<sup>65</sup>; “Esto, principalmente, sucede a la pintura, por sus *infinitas obligaciones* y por ser *tan grande* la jurisdicción de su *imperio*”<sup>66</sup>; y

60. *Ibidem*, 110.

61. *Ibidem*, 109.

62. *Ibidem*, 131.

63. *Ibidem*, 137.

64. *Ibidem*, 122.

65. *Ibidem*, 108.

66. *Ibidem*, 139. Cfr. también: “[...] el labrar a fresco, *cosa tan difícil*; la *dulcísima* invención de pintar a olio”; “[...] y queda el juicio al mejor y más noble que es la vista, *tan aventajado a los demás cuanto el sol a las estrellas*”. *Ibidem*, 124; “Y a lo más, podrá un escultor hacer de un mármol dos o tres figuras redondas, y los pintores hacen *munchas* en una tabla o pared, *con tantos y tan varios perfiles y vistas* que vencen las que puede mostrar el escultor [...]” *Ibidem*, 120.

- c) los componentes léxico-lingüísticos de connotaciones afectivas y de fuerza evocativa, utilizados, sobre todo, como cualificadores de la disciplina pictórica. Así, mientras que al comienzo del capítulo V, Pacheco describe la pintura como un “agradable campo” apropiado para “espaciarse y respirar un poco”<sup>67</sup>, empleando una sugerente metáfora que, como vemos, también crea el marco y las condiciones adecuadas para la recepción; al final del mismo capítulo se vale de un contraste léxico muy efectivo para oponer una escultura “pobre, oscura y muerta”, a una pintura “rica, generosa y fecunda”<sup>68</sup>. “Más vistosa y alegre”<sup>69</sup> o “ilustre y generosa arte”<sup>70</sup> son otros cualificadores que encontramos diseminados por el discurso del parangón.

Consecuentemente, a medida que el discurso se desenvuelve, estas figuras van construyendo en la conciencia del interlocutor-receptor una imagen expresiva, afectuosa y emotiva de la disciplina pictórica, del mismo modo que F. Pacheco ha hecho con su propio personaje textual, como veíamos en otro momento de esta exposición.

### 3.4. La transformación de los sujetos

Y esto nos sirve para enlazar con el último punto que queremos sólo esbozar en este artículo. El devenir discursivo, que –como venimos diciendo desde el principio– es un *hacer*, implica una transformación de los sujetos o personajes principales presentes en el texto, esto es, F. Pacheco y sus interlocutores. Así, F. Pacheco, que empieza el parangón manifestando una actitud discreta en su ejercicio de teorización, sin presunciones, a lo largo del discurso va creciéndose progresivamente como teórico: sus enunciados se van haciendo cada vez más enfáticos y sus afirmaciones van ganando fuerza, de tal modo que, al comienzo del capítulo V, cuando Pacheco se desembaraza de la estructura rígida del parangón<sup>71</sup>, se nos muestra como un teórico sin complejos que se opone con contundencia a la autoridad de Varchi (“Esto es de este autor, con cuyo sentimiento no me conformo por no ser concluyente, como *lo manifesta-*

67. *Ibidem*, 129.

68. *Ibidem*, 136.

69. *Ibidem*, 102.

70. *Ibidem*, 140.

71. “Ya que nos vemos libres de la forzosa obligación de responder por orden a tantas razones, no será ajeno a nuestro intento respirar un poco y espaciarnos por este agradable campo de la pintura [...]” *Ibidem*, 129.

*ré con razón y autoridad*<sup>72</sup>), llegando a desarrollar, un pensamiento doctrinal amplio, personal y complejo<sup>73</sup>. Asimismo, Pacheco, que de manera expresa se había decantado por la templaça como actitud frente a los escultores<sup>74</sup>, en este capítulo se refiere a ellos con un indudable tono irónico, no exento de cierta malicia<sup>75</sup>.

Por su parte, la transformación de los interlocutores, implicada en el hacer preferir, en la adhesión y el convencimiento, queda léxicamente indicada en los enunciados de los capítulos, que marcan una auténtica progresión: “De la Contienda entre la Pintura y la Escultura y las *razones con que cada una pretende ser preferida*” (capítulo III); “En que se prosiguen las *respuestas en favor de la Pintura*” (capítulo IV); “De otras razones sueltas en que *la pintura se aventaja a la escultura*” (capítulo V). Pasamos, así, de la incertidumbre de lo que ambas disciplinas *pretenden*, a lo que finalmente se sabe como hecho cierto: la pintura se aventaja a la escultura.

Y hasta aquí nos ha conducido F. Pacheco, mostrándonos en el proceso de textualización que conoce y sabe cómo utilizar las potencialidades de significación, modalización, afectación e implicación de los recursos lingüístico-discursivos que pone en funcionamiento.

72. *Ibidem*, 130.

73. Así lo valora Bassegoda i Hugas (*op. cit.*, 129): “Estas razones sueltas a favor de la superioridad de la pintura configuran uno de los textos más valientes y complejos de entre los escritos por Pacheco”.

74. “[...] a que será tiempo responder por orden *con la templaça y brevedad* que es justo, aunque responden los pintores italianos no sin desdén [...]” *Ibidem*, 102.

75. “Por tanto, los escultores quedarán bastantemente satisfechos si dixéramos que las dos artes eran hermanas, sin atribuir más excelencia a la una que a la otra, o que eran ambas una sola. *Porque enseña la experiencia que con esto parten mano de las cuestiones, y se nos muestran más amigos*”. *Ibidem*, 129.